

रचना का सच

नन्दकिशोर आचार्य



W. E. B. DUBOIS

GIFTED BY
Raja Rammohan Roy Library Foundation
Sector 1 Block DD - 34,
Salt Lake City,
CALCUTTA - 700 064

का सय

नन्दकिशोर आचार्य

वाग्देवी
प्रकाशन
बीकानेर

© 1986 लेखकाधीन

प्रथम संस्करण : 1986

प्रकाशक , वाग्देवी प्रकाशन,
सुगत निवास, चन्दन सागर, बीकानेर

मूल्य साठ रुपये

मुद्रक साधना प्रिंटर्स, बीकानेर

भावराज तुलिकी

Rachana Ka Sacha

Nand Kisbore Acharya

Price : 60-00

निवेदन

आलोचना मेरे लिए मूलतः अपने ही रचनाकर्म के सवालों को समझने और उन्हें सुलझाने की एक कोशिश रही है। प्रत्येक रचना मूलतः और अन्ततः एक रचनादृष्टि-क्रिएटिव विजन-का रूपग्रहण और सम्प्रेषण है, इसलिए किसी भी पूर्वनिर्धारित प्रतिमान-चाहे उस का आधार कोई विचारधारा हो या सौन्दर्यशास्त्रीय अवधारणा-के संचि में न अंटे मकने वाली रचना को खारिज कर देना या उस की अनदेखी करना रचनात्मकता से कतरा कर निकल जाना ही नहीं अपने को एक विशिष्ट रचनात्मक अनुभव से वंचित रखना है। प्रत्येक कृति अपूर्वानुमेय होती है-तभी तो वह रचना है-इसलिए उसे उस की अपनी मर्यादाओं में ही समझा और ग्रहण किया जा सकता है। समय, विचार, और नैतिक उत्तरदायित्व के सारे सवाल अन्ततः एक रचनादृष्टि में रूपान्तरित हो जाते हैं। इस रचनादृष्टि के रचनारूप होने के बीच जो कुछ घटित होता है उसे मैं जानना चाहता हूँ। वही मेरी आलोचना है।

इसलिए एक रचनाकार की हैसियत से जब मैं अपने से पहले के या अन्य सम-कालीन रचनाकारों के कृतित्व पर विचार करता हूँ तो उस में न केवल उन की रचनादृष्टि से साक्षात्कार करता हूँ—जिस से मेरी अपनी रचनादृष्टि को और गहराई और व्यापकता मिलती है—बल्कि उन के रचनाकर्म के सवालों के माध्यम से अपने रचनाकर्म के सवालों को और स्पष्टता से समझने की ओर उन्मुख होता हूँ। एक लेखक के रूप में रचना ही मेरे लिए मुख्य वस्तु है, अन्य साहित्येतर ज्ञान-विज्ञान का उपयोग यही है कि वह रचनादृष्टि से इस साक्षात्कार में मेरी कितनी मदद करता है—वह रचना की कसौटी नहीं है।

इसलिए ये लेख और टिप्पणियाँ कोई मूल्यांकन नहीं हैं—यदि कोई मूल्यांकन यहाँ दिखायी दे भी जाता है तो वह शायद एक आदत का नतीजा है, मेरा उद्देश्य वह नहीं है। मेरी कोशिश एक रचना प्रक्रिया में साक्षात् करने की रही

हे । अपनी इस कोशिश में आप को भी शरीक करना चाहता हूँ तो इसीलिए कि आपकी साझेदारी से मेरी इस कोशिश को और ताकत मिल सकेगी ।

फिर भी अधिकांश लेख और टिप्पणियाँ शायद नहीं लिखी जाती यदि वत्सल निधि, राजस्थान साहित्य अकादमी, राजस्थान पत्रिका, इतवारि पत्रिका व अन्य मित्रो-पत्रो का आपस नहीं होता । मैं इन सब के प्रति कृतज्ञ हूँ कि इस तरह मुझे अपने समय की रचनादृष्टि से साक्षात्कार की प्रेरणा ही नहीं अवसर भी दिया ।

नन्दकिशोर आचार्य

विजयादशमी

22 अक्टूबर, 1985

मुयारो की बड़ी गुवाड,

बीकानेर (राज)

निमंन वर्या के लिए

अनुक्रम

साहित्य : पारदर्शिता की मापना	13
यथार्थ की मृष्टि और कथाभाषा	17
आज के लेखक की परिस्थिति	27
अवमानवीकरण का छतरा और कविता	32
परिवेश की चुनौतियाँ और आलोचना	40
समकालीन सम्प्रेषण और रंगमंच	48
आध्यात्मिकता की प्रागंभिकता	55
साहित्य में प्रकृति : आधुनिक दृष्टि	59
यथार्थ से साक्षात्कार का अर्थ	67
यथार्थ, रचना और सम्प्रेषण	72
आलोचक की यापनी	77
ग्रामीण पाठकों के लिए साहित्य	83
साहित्य के प्रति उदासीनता क्यों ?	89
सच जो सिद्ध कविता है	94
कविता जिस में वेदना की पहचान है	100
कविता हुआ शब्द	107
आरम्भीय संवाद का अहंसा	113
वैराग्य का साहित्य	118
मुक्ति के लिए छटपटाहट की कहानी	123
सीपी में सागर	129
भारतीय मन का द्वन्द्व	134
अथ राग हिमन्त्य	139
कविता के सामर्थ्य का अहंसा	144
एक संसार रमृत्तियों का	147

वरामदे मे भीगती खाली कुर्सी	150
ढलानों पर वसन्त की स्मृति	153
सौथी हुई वयाजों की तलाश	157
दूर कौंधती लय की तरफ	161
अन्धेरे आर्तक मे प्रेम की उष्मा	163
भारतीय कला-दृष्टि की व्याख्या	165
कविता कभी नहीं हारती	169

**रचना
का सच**

साहित्य : पारदर्शिता की साधना

संस्कृति मानवीय अनुभूति की व्यापकता और पारदर्शिता है। साहित्य को और अन्य किसी भी कला को यदि सांस्कृतिक प्रक्रिया कहा जाता है तो इसीलिए कि साहित्य मानवीय अनुभूति के लिए, मानव के अनुभव यन्त्र की संवेदनशीलता के लिए व्यापकता, गहराई और पारदर्शिता अर्जित करने की साधना होता है। अनुभूति की व्यापकता, गहराई और पारदर्शिता के क्या मानी है? दरअसल, ये तीनों बातें एक दूसरे से अलग नहीं हैं—ये एक दूसरे में गूँधी हुई हैं। प्रत्येक मानवीय अनुभूति सत्य के किसी न किसी रूप की ओर ले जाती है। लेकिन सत्य के कई स्तर और रूप होते हैं और साहित्यकार किसी एक स्तर या रूप को आधार की तरह इस्तेमाल करता हुआ जो रचना करता है वह इतनी संश्लिष्ट होती है कि सत्य के कई स्तर और आयाम उसमें एक साथ मिलमिलते हैं। कई स्तरों का यह एक साथ मिलमिला सकना ही साहित्य का सौन्दर्य है, यही साहित्यकार की कला है, इसी में उसकी सज्जन-प्रतिभा के दर्शन होते हैं। लेकिन ऐसा तभी हो सकता है जब किसी भी अनुभव को उसकी समग्रता में, उसके हर आयाम में ग्रहण किया जा सके। प्रत्येक अनुभव समग्रता की ओर ले जा सकता है यदि ग्रहण करने वाला मन इतना निर्मल, इतना स्वच्छ हो कि वह उस अनुभव को बिना किसी पूर्वग्रह के ग्रहण कर सके। ग्रहण करने वाले मन की अपनी सलबटों और पर्तों उस अनुभव को एकाग्रता या विकृत कर सकते हैं, इसलिए साहित्यकार-कलाकार मात्र—के लिए साधना का पहला चरण यही होता है कि वह अपने मन को, अपने संवेदन-यन्त्र में आ रही सलबटों और परतों को इस प्रकार हटाये कि कोई भी मानवीय अनुभव अपनी समग्र संश्लिष्टता के साथ उस में इस प्रकार विम्बित हो कि उस में निहित सभी आयाम और स्तर एक साथ उद्घाटित हो सकें। अनुभव की पारदर्शिता का तात्पर्य यही है।

यह पारदर्शिता श्रेष्ठ साहित्य का एक अन्यतम गुण है। साहित्य की उत्तमता के, उस के कलात्मक उत्कर्ष के भी कई स्तर होते हैं जिनका निर्धारण इसी आधार

पर हो सकता है कि साहित्यकार के ग्रहण-यन्त्र ने यह पारदर्शिता किस सीमा तक अर्जित की है। श्रेष्ठतम समझे जाने वाले साहित्य में यह गुण अपने श्रेष्ठतम रूप में पाया जाता है। यही कारण है कि श्रेष्ठ साहित्य में सामान्य तौर पर बुरे से बुरे समझे जाने वाले चरित्र को भी इस तरह प्रस्तुत किया जाता है कि उसकी बुराई के तत्त्व को ठीक-ठीक तरीके से पहचान सकने के बावजूद उस चरित्र के प्रति हमारे मन में घृणा नहीं बल्कि करुणा उपजती है। करुणा का यह भाव किसी गलत धु भावुकता का पर्याय नहीं बल्कि उस निस्संग आत्मान्वेषण का ठोस प्रतिफल है जो उस कृति को पढ़ने पर हम में उद्भूत होता है। हम चरित्र की बुराई को ही नहीं पहचानते बल्कि अपने मन में कहीं गहरे दबे बुराई के तत्त्व को भी जान लेते हैं और साथ ही यह भी पहचान लेते हैं कि मनुष्य मात्र के मन में ऐसी कितनी बुराइयाँ न जाने कितने-कितने रूपों में छुपी होंगी। यह पहचान हमारे मन की, हमारे अपने अनुभव-यन्त्र की पारदर्शिता के बिना सम्भव नहीं है। यदि हम साहित्य पढ़कर यह पहचान कर पाते हैं तो यह न केवल साहित्यकार की अनुभव-श्रमता और सर्जन-प्रतिभा का ही प्रमाण है बल्कि इस बात का भी प्रमाण है कि साहित्य हमारे, हम पाठको-धोताओं के मन को भी—उनके अनुभव-यन्त्र को भी अधिक संवेदनशील और अधिक पारदर्शी बना सका है। महान साहित्य पढ़ते हुए हम इसी कारण अच्छे-बुरे को पहचानते हुए भी उससे ऊपर उठ जाते हैं—नैतिक स्तर से भी ऊपर उठ कर एक आध्यात्मिक स्तर तक पहुँच जाते हैं और वही सर्वोच्च शुभ है क्योंकि वहाँ बुरे के लिए भी केवल घृणा नहीं है बल्कि शुभ की आकांक्षा है।

कभी-कभी मुझे लगता है कि हमारे प्राचीन साहित्य में कई स्थलों पर ईश्वर द्वारा बुरे के सहार और इस कारण उस के मोक्ष प्राप्त कर लेने की जो कथाएँ मिलती हैं वे अन्य बातों के साथ इस सत्य को भी रेखांकित करती हैं कि चेतना के उच्चतम स्तर पर घृणा का अस्तित्व नहीं है, वहाँ बुरे के प्रति भी शुभ की आकांक्षा है—बल्कि शायद उनके प्रति करुणा का भाव अधिक है। वह अच्छे चरित्र की तुलना में मानसिक-आध्यात्मिक स्तर पर कमजोर है। अतः उसे महानुभूति और करुणा की आवश्यकता शायद अधिक है और इसी कारण वह ईश्वरीय कृपा में मोक्ष भी उपलब्ध करता है। मेरा मन्तव्य किसी धार्मिकता की भावना की ओर ध्यान आकर्षित करना नहीं है—बहु काम सन्तो का है। यही मित्र इसी बात की ओर ध्यान आकर्षित करने की कोशिश है कि धार्मिक

भावना के बिना भी जीवन-मात्र के लिए एक किस्म के एकत्व की, और इसलिए सभी के लिए करुणा और सहानुभूति की अनुभूति हो सकती है और वह भी एक किस्म की आध्यात्मिकता है—चाहें तो उसे धर्म-निरपेक्ष आध्यात्मिकता कह सकते हैं। यह तय है कि इस आध्यात्मिकता के बिना न दूसरों में स्वयं को देखा जा सकता है और न अपने में दूसरों को पहचाना जा सकता है। इसके बिना अपने से ऊपर उठकर दूसरे के कल्याण की, समष्टि के कल्याण की भावना अंकुरित तक भी नहीं हो सकती। महान क्रान्तियाँ भी क्या इस प्रकार की धर्म-निरपेक्ष आध्यात्मिकता के बिना सम्भव हो सकती है ?

यह आध्यात्मिकता प्रकारान्तर से मानवीय अनुभूति की गहराई, व्यापकता और पारदर्शिता ही है क्योंकि इन तीनों गुणों के उत्कर्ष के बिना इसकी कल्पना भी नहीं की जा सकती। निश्चय ही इन गुणों के उत्कर्ष की साधना का एक श्रेष्ठ रूप साहित्य है। सन्तो और कलाकारों को इसी दृष्टि से कई बार एक ही कोटि में रखा जा सकता है और इसलिए आवश्यक नहीं होना चाहिए कि सार्त्र ने ज्याँ जेने को (जिनके व्यक्तिगत जीवन को भी शायद किसी भी प्रचलित नैतिक मापदण्ड से वाँछनीय नहीं माना जा सकता था) 'सन्त जेने' का दर्जा दिया है। रामायण, महाभारत, प्राचीन यूनानी नाटकों या शेक्सपियर, टॉलस्टॉय और डॉस्तोएव्स्की जैसे लेखकों की कृतियों को पढ़ते हुए कई बार ऐसी पारदर्शिता की अनुभूति होती है और तब किसी के प्रति घृणा दोष नहीं रहती—एक व्यापक करुणा से मन भर आता है। इस करुणा की दया के अर्थ में नहीं जीवन मात्र के बोध की कृतज्ञता के एक भाव के रूप में समझा जाना चाहिए।

इस पारदर्शिता को अर्जित करने के लिए पाठक को भी कुछ न कुछ धर्म तो करना ही होता है—यद्यपि श्रेष्ठ साहित्य को नियमित पढ़ते रहना और उस पर चिन्तन करते रहना अपने-आप में इसी दिशा की ओर ले जाने वाली एक साधना ही है। लेकिन पाठक में इस गुण का उत्कर्ष तभी सम्भव है जब साहित्यकार ने स्वयं इस स्तर को अर्जित कर लिया हो। तब यह विचार करने की बात हो जाती है कि क्या आज का लेखक इस ओर सचेष्ट है ? क्या यह इस तरह की निस्संगता अर्जित करने की ओर सजग है जो किसी भी अगुभाग की, चरित्र के प्रति अच्छे और बुरे की उसकी पहचान को बनाये रखते हुए भी इस तरह की शुभाकांक्षा का उत्कर्ष कर सके ? क्या यह अपने अगुभाग-गण को इतना समर्थ बनाने के लिए प्रयासरत है कि अपने मन के सभी पूर्वधारों

को पहचानते हुए उस से ऊपर उठकर किसी भी अनुभव को एक अनुभव की तरह-व्याख्या का तरह नहीं-ग्रहण कर सके ? तभी वह अपने माध्यम में-भाषा में अपनी अभिव्यक्ति में-भी वह सामर्थ्य उजागर कर पायेगा जो शब्द और अर्थ की, रूप और अनुभूति की एक-दूसरे में अपरिहायं गुंथे होने की, एक संश्लिष्ट कृति की रचना कर सके ।

यदि साहित्यकार को इस स्तर पर पहुँचना है तो उसे इस पारदर्शिता में बाधक सभी पूर्वग्रहों से मुक्त होने की साधना करनी होगी । इसमें यह भी सम्भव है कि उसका अधिकांश साहित्य इस साधना-प्रक्रिया में से गुजरने का ही साहित्य होकर रह जाये-लेकिन वह भी साधक होगा क्योंकि उसकी प्रवृत्ति ठीक दिशा की ओर अग्रसर होगी । लेकिन सकीर्ण मतवादिता, अन्धी आस्था और व्यक्ति-गत राग-द्वेष से ऊपर उठे बिना इस ओर बढ़ना सम्भव नहीं है । किसी भी प्रकार का आग्रह सत्य को, यथार्थ को और उसकी अनुभूति को दूषित और उसकी अभिव्यक्ति को कम प्रभावी कर सकता है । सत्य का-चाहे तो कह लीजिए यथार्थ का-निराग्रह ग्रहण श्रेष्ठ साहित्य की पहली शर्त है । सन्त और कलाकार यदि एक कोटि में रखे जा सकते हैं तो इसी अर्थ में कि वे दोनों ही निराग्रह होने की साधना करते हैं और इसी के फलस्वरूप अपने में पारदर्शिता और कल्याण का उत्कर्ष अर्जित कर पाते हैं और इसीलिए दोनों में विलय और ऋजुता पायी जाती है । जब वह यह निराग्रहशीलता छोड़ देते हैं तो एक कट्टर साम्प्रदायिक हो जाता है और दूसरा मतवादी प्रचारक और इसलिए दोनों में एक प्रकार की असहिष्णुता और घृणा का विकास होने लगता है जिसका चरम विकास हिंसा में, और कभी-कभी-आत्म-हिंसा में भी हो सकता है । यह शुभ है कि तब भी उनका मन्तव्य तो अच्छा ही होता है क्योंकि नीयत का बदलना मुश्किल होता है, उसके ठीक रहने पर समझ के विकास की सम्भावना तो बनी ही रहती है ।

यथार्थ की सृष्टि और कथाभाषा

यथार्थ और साहित्य के अन्तस्सम्बन्धों को लेकर हुए विचार-विमर्श और विवादों तथा साहित्यिक आलोचना में विभिन्न दृष्टिकोणों के बावजूद अवसर इतना तो स्वीकार किया जाता रहा है कि साहित्य—वर्तक सभी कला रूप—यथार्थ की पहचान और सम्प्रेषण की संवेदनात्मक प्रक्रिया है। यथार्थ की अवधारणा, स्वरूप, विश्लेषण और उसके बोध की प्रामाणिकता को लेकर तो मतभेद रहे हैं। यथार्थ क्या है? वह एकस्तरीय है या बहुस्तरीय? यथार्थ अधिक महत्वपूर्ण है या विचारधारा अथवा दृष्टिकोण? साहित्य में यथार्थ की प्रस्तुति भर ही वांछनीय है या अभिप्रेत्य परिवर्तन की दिशा के निर्धारण और उसके लिए प्रेरणा देना भी साहित्य कर्म है? ये सभी प्रश्न ऐसे हैं जिन पर निरन्तर बहसों और साहित्यिक आन्दोलन होते रहे हैं, लेकिन इन सभी बहसों में इस बात पर लगभग आम स्वीकृति रही है कि साहित्य का एक बुनियादी काम यथार्थ की प्रस्तुति करना है, कि वह यथार्थ का जानने और उसे सम्प्रेषित करने का एक माध्यम है। इस स्वीकृति में तब क्या यह प्रतिज्ञा भी अन्तर्निहित नहीं है कि यथार्थ की स्थिति साहित्य से बाहर कही है और साहित्य का काम उसे इस प्रकार जस का तस प्रस्तुत कर देने की कोशिश करना है कि वह संवेदनात्मक स्तर पर सम्प्रेषित हो सके। दूसरे शब्दों में इसका तात्पर्य यह हुआ कि साहित्य की सत्ता, उसका औचित्य और प्रामाणिकता एक ऐसे यथार्थ से जुड़े होने में है जिसका अस्तित्व उसके बाहर है, साहित्यकार उस यथार्थ की विविध व्याख्याओं और उसके प्रति अपनाये गये विविध दृष्टिकोणों में से तो किसी को भी चुनने के लिए स्वतन्त्र है, लेकिन वह अनिवार्यतः उसी से बद्ध है, उसकी सर्जनात्मकता उससे नियमित है। कहना न होगा कि यह दृष्टिकोण न केवल साहित्य के स्वायत्त अस्तित्व का पूरी तरह अतिक्रमण करता है बल्कि मानवीय सर्जनात्मकता को भी केवल यथार्थ के सम्प्रेषण के लिए उपयुक्त युक्तियों की तलाश तक ही सीमित कर देता है। यदि एक बार इस प्रतिज्ञा से आरम्भ कर दिया जाय कि साहित्य का प्रयोजन अपने से बाहर स्थित यथार्थ का सम्प्रेषण है तो फिर कोई तर्क नहीं बचता कि यथार्थ की पहचान की कमीटी

भी तब साहित्य के बाहर की ही क्यों न हो ? और यदि साहित्य माध्यम ही है तो उसका उपयोग साहित्येत्तर उद्देश्यों की पूर्ति के लिए क्यों नहीं किया जाय ? और तब इस उपयोगिता के आधार पर ही उसकी उत्कृष्टता का मूल्यांकन स्वाभाविक होगा। कलात्मक या साहित्यिक श्रेष्ठता का मापदंड तब ऐसे विम्बो उपमानों आदि की रचना कर देना रह जायेगा जो इन साहित्येत्तर उद्देश्यों की पूर्ति में सहायक सिद्ध हो सके। जाहिर है कि यह स्मिति हम में से अधिकांश को स्वीकार नहीं होगी—केवल इसलिए ही नहीं कि इससे कलाकार की स्वतन्त्रता, उसकी सर्जनात्मकता बाधित होती है बल्कि इस लिए भी कि यह सत्य नहीं है।

यथार्थ की जानकारी के लिए किये गये प्रयत्नों की एक लम्बी श्रृंखला के बाद मानवीय चेतना बीसवीं शताब्दी में जिन कुछ अजीब से निष्कर्षों पर पहुँची है उनमें से एक यह भी है कि यथार्थ को तद्वत् पहचान सम्भव नहीं है। यह बताया गया है कि हम जिस किसी भी माध्यम से यथार्थ को पहचानने का उपक्रम करते हैं उस माध्यम का होना ही यथार्थ के हमारे ग्रहण को, हमारी पहचान को अनिवार्यतः प्रभावित करता है। इसलिए हम जो कुछ जान पाते हैं वह कोई निरपेक्ष यथार्थ नहीं हमारे माध्यम की प्रकृति से रूपान्तरित यथार्थ होता है। दूसरे शब्दों में, यथार्थ की पहचान की हमारी प्रक्रिया ही हमारा यथार्थ हो जाती है बल्कि तब वह यथार्थ की पहचान की नहीं, यथार्थ की सर्जन की प्रक्रिया हो जाती है और हम उसी का सम्प्रेषण कर रहे होते हैं। इसलिए जब भी हम यथार्थ की कोई नयी पहचान, यथार्थ के प्रति किसी नयी दृष्टि का अनुभव करते हैं तो वास्तव में समूचे यथार्थ का, यथार्थ के हमारे समूचे बोध का नया सर्जन कर रहे होते हैं। यह बात जितनी विज्ञान के सन्दर्भ में सच है उतनी ही साहित्य और कलाओं के सन्दर्भ में भी। विज्ञान का एक नया निष्कर्ष समूचे प्राकृतिक विद्व को हमारे लिए नया कर देता है और किसी कृति से साक्षात्कार के बाद भी तो हम वही नहीं रह जाते, हमारा बोध वही नहीं रह जाता—और हम क्या हैं सिवा इस बोध के ?—जो पहले था। अपने परिवेष्टन महिन हम नये सिरे से रचे गये हो जाते हैं। कला या साहित्य भी किसी भी विधा में कोई रूपगत परिवर्तन इसलिए केवल कलागत प्रयोग नहीं रहता, वह हमारी सम्पूर्ण साहित्य-दृष्टि, कहना चाहिए कि साहित्य के माध्यम में हमारे सम्पूर्ण यथार्थ-बोध की नयी रचना कर देता है।

यथार्थ ये कई स्तर ही नहीं होने उसके कई रूप या प्रकार और पहलू भी होने

है। इसलिए यथार्थ की पहचान की विभिन्न प्रणालियों को, उसकी ऐन्द्रिक और भाषिक पहचानों को एक ही वर्ग में नहीं रखा जा सकता। यदि माध्यम यथार्थ की नयी रचना करता है तो मानना होगा कि यथार्थ के उतने ही प्रकार सम्भव है जितने प्रकार के माध्यमों से हम उसे पहचानने का उपक्रम करते हैं। विभिन्न प्राकृतिक और सामाजिक विज्ञानों की तरह साहित्य और कला के विविध रूप भी यथार्थ की पहचान और पहचान की इस प्रक्रिया में उसकी रचना के विविध स्वायत्त माध्यम हैं। स्वायत्त वे इसी अर्थ में हैं कि यथार्थ की उनकी रचना अपने से इतर किसी माध्यम के अनुशासन से नियन्त्रित नहीं है और उसकी सर्जनात्मकता उनके माध्यम की अपनी प्रकृति में ही अन्तर्भूत है। साहित्य का, साहित्य के प्रत्येक रूप का और इसलिए प्रत्येक कथारूप का अपना औचित्य इस बोध में निहित है कि वह यथार्थ की एक ऐसी रचना करता और उसकी पहचान भी करवाता है जो अन्य किसी भी प्रकार से सम्भव नहीं है। यदि साहित्य या कला के माध्यम से भी हम यथार्थ की ठीक वही पहचान करते हैं जो प्राकृतिक या सामाजिक विज्ञानों के द्वारा भी सम्भव है तो उनके अलग अस्तित्व की अनिवार्यता का औचित्य सन्देह हो जाता है।

भाषा और यथार्थ की पहचान पर विचार करते हुए विट्गेंस्टाइन के निष्कर्षों में जो बुनियादी परिवर्तन हुआ उसके माध्यम से हम यथार्थ और विभिन्न साहित्य रूपों—क्योंकि ये रूप मूलतः भाषा होते हैं—के अन्तस्सम्बन्धों की आधार भूमि को समझ सकते हैं। प्रारम्भ में विट्गेंस्टाइन की मान्यता थी कि यथार्थ की संरचना भाषा की संरचना को प्रभावित करती है जिसे उन्होंने अपने ग्रन्थ "ट्रेक्टेटम" में व्यक्त किया। लेकिन अपने दूसरे ग्रन्थ "फिलॉसॉफिकल इनवेस्टिगेशंस" में इस मान्यता को उलटते हुए उनका निष्कर्ष था कि हमारी भाषा यथार्थ के प्रति हमारी दृष्टि या बोध को निर्धारित करती है क्योंकि हम उसके माध्यम से ही यथार्थ को पहचानते हैं। यह निष्कर्ष हाइजेनबर्ग के उस निष्कर्ष से मिलता-जुलता है जिसके अनुसार यथार्थ की हमारी पहचान माध्यम से अनिवार्यतः प्रभावित होती है। यदि हम यह अस्वीकार नहीं करें कि भाषा केवल अभिधात्मक या सूचनात्मक ही नहीं होती और उसके अनेक रूप और शक्तियाँ होती हैं, कि वह केवल जानकारी का नहीं विचार, अनुभव और चेतना के विकास का माध्यम भी हो सकती है, कि उसकी सर्जनात्मक सम्भावनाएँ असौम्य हैं और उसमें नये-नये रूपाकारों की रचना सम्भव है, तो अनिवार्यतः हमें यह मानना होगा कि साहित्य के विविध रूप भाषा में निहित हैं। यह भाषा की यथार्थ की दृष्टि और कथारचना

अर्थ—रूपगर्भिता के आधार पर विकसित होते हैं और इन विधाओं का हर नया रूप यथार्थ की नयी रचना करता है । कथा भाषा का ही एक विशिष्ट रूपाकार है और इसलिए यथार्थ की रचना और उसकी पहचान का एक विशिष्ट माध्यम है जिसका पहला और अन्तिम आधार भाषा का स्वभाव ही है । अतः डेविड लॉज की इस धारणा को अस्वीकार नहीं किया जा सकता कि एक 'उपन्यासकार उपन्यासकार की हैसियत से जो कुछ भी करता है वह भाषा और भाषा के माध्यम से करता है ।' इसका सीधा तात्पर्य यही है कि कथाकार किसी पूर्व निर्धारित अर्थ को भाषा नहीं देता बल्कि भाषा के जरिये भाषा की अपनी प्रकृति के निर्देशानुसार उसी में अर्थ की सलाश करता है । इसलिए साहित्य का प्रयोजन किसी साहित्येतर यथार्थ की अभिव्यक्ति करना नहीं है, उसका केन्द्रीय सरोकार साहित्यगत यथार्थ से है जो स्वयं में एक विशिष्ट और स्वायत्त यथार्थ है और जिसका अनुभव साहित्य रूप में से गुजरने पर ही सम्भव हो पाता है बल्कि कथा भी उसी प्रकार तक पहुँचने की एक विशिष्ट प्रणाली है जो अपने तरीके से यथार्थ की अलग रचना करती है । इस विशिष्ट प्रणाली का अनुभव या बोध पाठक तक सम्प्रेषित करना ही कथाकार से अपेक्षित है । उसके और उसके पाठक के लिए तो वह प्रणाली ही अधिक महत्वपूर्ण है क्योंकि वही तो उसके लिए यथार्थ का स्वरूप निर्धारित करती है । कथा में स्थूल घटनाओं या व्योरो की विश्वसनीयता इसीलिए साहित्यगत यथार्थ की विश्वसनीयता की कसौटी नहीं है क्योंकि कथा साहित्येतर घटनाओं या व्योरो का बोध नहीं बल्कि भाषा के एक विशिष्ट सर्जनात्मक प्रकार के माध्यम से कथात्मक यथार्थ का बोध है । कुछ लोगो को इस पर आपत्ति हो सकती है लेकिन यह निर्विवाद है कि व्योरो या घटनाओं का कम कथा की सर्जनात्मक आवश्यकता के अनुरूप निर्धारित होता है क्योंकि उनका प्रयोजन कथा के विकास में सहायक होना है, ऐसा न होने पर उनका यथार्थ विवरण भी न केवल व्यर्थ बल्कि कथा के विकास और कथात्मकता के सम्प्रेषण में बाधक सिद्ध होता है । इसी से जाहिर है कि बाह्य यथार्थ को कथा में तब तक कोई जगह नहीं है जब तक वह उसके किसी आन्तरिक प्रयोजन को पूरा नहीं करता हो । फँटेगी जैसी विधियों की सर्जनात्मक अनिवार्यता हम बात को प्रमाणित नहीं करती कि न केवल यथार्थ स्थूल विश्वसनीयता से परे है बल्कि कई बार उसका अतिक्रमण किये बिना यथार्थ के कई रूपों की पहचान सम्भव ही नहीं है लेकिन यह गौरवलय है कि फँटेगी में भी स्थूल

घटनाओं या व्यौरों की विश्वसनीयता का तो अतिक्रमण किया जा सकता है पर भाषिक विश्वसनीयता की अनदेखी नहीं की जा सकती है—वल्कि शायद इन परिस्थितियों में उसे अजित करना अधिक वांछनीय हो जाता है।

इसलिए कथा भाषा के विविध रूप और शैलियाँ यथार्थ की रचना की विविध शैलियाँ या प्रणालियाँ हैं। इन शैलियों का विकास किन परिस्थितियों में होता है और उसमें सामाजिक परिस्थितियों की भी कोई भूमिका रहती है या नहीं, इस पर बहस हो सकती है लेकिन जैसा कि स्वयं लूकाच का निष्कर्ष है कि कथाभाषा की ये विविध शैलियाँ यथार्थ तक पहुँचने के विविध रास्ते हैं और इन के कलात्मक परिणाम भिन्न-होते हैं और यह भी सत्य है कि इन विविध प्रणालियों के माध्यम से यथार्थ का जो स्वरूप उजागर होगा उनमें भी किसी न किसी प्रकार की विविधता अवश्य होगी। ये विविधताएँ सतही नहीं होती वल्कि सभी भाषागत विविधताएँ सतही नहीं कही जानी चाहिए क्योंकि जैसा कि विट्गेंस्टाइन ने कहा है वे भाषा की एक गहरी संरचना को अभिव्यक्त करती हैं जिसमें वे एक ही परिवार के विविध चेहरों की तरह सम्बद्ध रहती हैं। स्पष्ट है कि ठीक यही बात भाषा में यथार्थ की रचना और उसके सम्प्रेषण के विविध रूपों के बारे में कही जा सकती है। इसलिए उन्हें किसी साहित्येतर यथार्थ या सामाजिक परिस्थितियों की उपज मात्र मानना गलत होगा क्योंकि इनके बदल जाने पर भी उनमें निहित दृष्टि और यथार्थ का बोध अप्रासंगिक नहीं हो जाता। स्वयं मार्क्स की कठिनाई यही थी कि परिस्थितियों के बदल जाने पर भी ग्रीक कला और महाकाव्य न केवल कलात्मक आनन्द देते हैं वल्कि कलात्मक उत्कृष्टता के दुष्कर आदर्श बन हुए हैं। स्पष्ट है कि ऐसी कलाकृतियों में यह गुण भाषा के अपने स्वभाव और विशिष्ट सर्जनात्मक गुणों की वजह से है—यह उत्कृष्टता किसी पूर्वस्थापित यथार्थ की प्रस्तुति के कारण नहीं वल्कि भाषा में यथार्थ के किसी ऐसे अनुभव की रचना के कारण है जो सामान्य यथार्थ का अतिक्रमण करने में ही सम्भव है और जो अपने विशिष्ट तरीके से केवल भाषा और हमारी बहस के सन्दर्भ में केवल कथा भाषा ही कर सकती है।

लेकिन भाषा की अपनी प्रकृति की वजह से ही लेखक और विशेषतया सर्जनात्मक गद्य लेखक के सम्मुख कई तरह की समस्याएँ प्रस्तुत हो जाती हैं। भाषा का एक निश्चित सार्वजनिक अर्थ होता है और गद्य इस अर्थ को एक संगति में व्यक्त करता है। गद्य का गठन वाक्यों की पारस्परिक अर्थसंगति पर

निर्भर करता है, उसके बिना वह निरर्थक हो जा सकता है। कथाकार को भाषा-व्यवहार के सार्वजनिक नियमों का पालन करते हुए यथार्थ की निजी रचना करनी होती है। सार्वजनिक यथार्थ और कथागत यथार्थ के बीच का यह तनाव भाषा की ताकिक सगति और अनुभूति की अंतर्बन्ध कौष के बीच का तनाव है। गद्य वाक्यों के पूर्वापर सम्बन्ध या ससर्ग से आगे बढ़ता है। नाटक में या सवादात्मक लेखन में भाषा का प्रयोग प्रत्युत्तर जगाता है और उससे आगे का विकास सम्भव हो जाता है, लेकिन दृष्टान्त गद्य (नरेटिव प्रोज) की विवशता यह है कि उसे वाक्यों के सगतिमूलक ससर्ग पर निर्भर रहना पड़ता है जिसका साहित्यिक परिणाम यह होता है कि वाक्यों की इस ससक्ति के लिए इनके माध्यम से रचे जा रहे यथार्थ में भी एक सगति या क्रम-व्यवस्था रच जाती है। स्पष्ट है कि यह क्रम व्यवस्था देशगत ही नहीं कालगत भी होती है जबकि अनुभूति या रचना के क्षणदेश और काल की सीमाओं की अयथार्थता की पहचान में ही सम्भव है।

यदि कथाकार का आग्रह स्थूल घटनाओं या व्योरो की प्रस्तुति का ही होता तो उसका काम आसान हो जाता क्योंकि तब सामान्य अभिधात्मक भाषा के सहारे वह अपने प्रयोजन की सिद्धि कर सकता है। लेकिन उसके लिए भाषा स्वयं एक बहुआयामी अर्थगर्भ यथार्थ है जिसे उजागर करने के लिए उसे भाषा के बहुस्तरीय प्रयोग की ओर उन्मुख होना पड़ता है। इसलिए सामान्य भाषा प्रयोग कि वजाय लाक्षणिकता का विकास सामान्य कथागद्य की भी एक अनिवार्यता बन जाता है। सूचनात्मक या शुद्ध ताकिक भाषा और कथाभाषा के बीच यह एक बुनियादी फ़र्क है। लेकिन गद्य के स्वभाव को बनाये रखने की आवश्यकता के कारण यह लाक्षणिकता कविता में व्यक्त लाक्षणिकता से भी भिन्न होती है। कविता वाक्यों के पारस्परिक क्रम-गत ससर्ग पर नहीं शब्दों के पारस्परिक संघात पर निर्भर करती है इसलिए उगम वाक्य-सगति आवश्यक नहीं होती है और वह क्रमगत ससर्ग पर नहीं ग्राह्य विधान पर अधिक आग्रह करती है। यही कारण है कि कविता की भाषा में रूपकात्मकता की ओर अधिक रुझान रहता है जबकि कथाभाषा में गमगमूलक लाक्षणिकता पर। इसी कारण रोमन जैकबसन ने गद्य की भाषा को 'मेटोनिमिक' और कविता की भाषा को 'मेटाफोरिक' माना है। सामान्यतः कथाभाषा की लाक्षणिकता भी इमनिग् समगमूलक अधिक होती है क्योंकि उगम तर्कगति की सम्भावना अधिक रहती है। भारतीय साहित्य शास्त्र में

लाक्षणिकता के इस प्रकार को ही शायद 'अजहत्स्वार्थी लक्षणा' कहा गया है। सर्जनात्मक लेखन में लाक्षणिक भाषा का प्रयोग इस बात का भी प्रमाण है कि यथार्थ के एक से अधिक स्तर हो सकते हैं, कि यथार्थ एक संश्लिष्ट रचना है जो भाषा के माध्यम से सम्भव है।

क्रमबद्ध संगति के अनुशासन के कारण कथाभाषा में संश्लिष्ट यथार्थ की रचना और सम्प्रेषण से सम्बन्धित कई चुनौतियाँ प्रस्तुत हुईं। प्रारम्भिक काल में कथाकार अधिकांशतः भाषा की संसर्गमूलक लाक्षणिकता और वृत्तान्त शैली पर ही आधारित रहा लेकिन इस गद्य की एक सीमा यह रही कि यह यथार्थ के इकहरे स्वरूप की ही रचना कर पाता था जबकि कोई भी एक रूप सिर्फ एक रूप नहीं है। हर संरचना एक संश्लिष्ट संरचना है इसलिए कथाकार को अपनी भाषा से असन्तोष लाजिमी था और साहित्य के बाहर यथार्थ के सम्बन्ध में हुई खोजों ने उसके असन्तोष को और उकसाया क्योंकि हर जगह यथार्थ को एक संश्लिष्ट रचना के रूप में देखा जाने लगा — भाषा की एक दूसरी विधा कविता में तो यह प्रारम्भ से ही उसके विशिष्ट स्वभाव के कारण संश्लिष्ट रचना था। आधुनिक कथा की समस्याओं पर विचार करते हुए डेविड लॉज का भी यही निष्कर्ष है कि कथा की केन्द्रीय समस्या यह है कि कोई भी यथार्थ अब इकहरा यथार्थ नहीं है। एक साथ सब कुछ को व्यक्त कर पाना आधुनिक कथा भाषा की केन्द्रीय चुनौती है जिसे अजेय ने यथार्थ की "क्रमहीन सहवर्तिता" कहा है।

स्वाभाविक है कि ऐसी स्थिति में कथा भी भाषा के ही दूसरे सर्जनात्मक रूप कविता के गुणों को अपने में आत्मसात् कर अपनी रचनात्मकता को अधिक सामर्थ्य देने की कोशिश करती। इस कोशिश में वह कविता तो नहीं हो सकती थी क्योंकि एक क्रमबद्धता और वाक्य-संगति की अनिवार्यता उसके अस्तित्व का हिस्सा है लेकिन अपनी सीमाओं में काव्य भाषा के विशेष गुण रूपकात्मकता को अपने में विकसित करने और भुक्त साहचर्य की युक्ति या कभी-कभी शब्दों के पुनराव के माध्यम से कान्वात्मक संश्लिष्ट यथार्थ की रचना के प्रयास उसके द्वारा किये जाने लगे। अपनी शैली में वृत्तान्त की जगह चित्रण, और भाषा, की संरचना में, रूपकात्मकता की, और चरित्र, दुर्भा, मुक्तय इसी सर्जनात्मक आवश्यकता के परिणाम कहे जा सकते हैं। मार्सेल प्रूस्त उन पहले लेखकों में थे जिन्होंने कथाभाषा में रूपकात्मकता की इस आवश्यकता को बखूबी पहचाना था। उपन्यास को मूलतः एक स्मृति की तरह

परिभाषित करते हुए उनकी मान्यता यही थी कि रूपक के बिना सच्ची स्मृति सम्भव नहीं है— इस पर जेराड जेने की टिप्पणी है कि संसर्गमूलक सगति के बिना स्मृतियों का संयोजन और कहानी-उपन्यास ही सम्भव नहीं है। इस प्रकार काव्यभाषा और पारम्परिक गद्यभाषा के बीच का यह तनाव ही आधुनिक कथाभाषा का तनाव है। रूपकात्मकता की बढ़ती हुई प्रवृत्ति या तो गद्य को कविता में बदल देती है या एक ऐसे गद्य की रचना करती है जहाँ भाषा और इसलिए भाषा में सरचित सदिलिष्ट यथार्थ भी चरमराने लगता है। जेम्स ज्वॉयस के प्रयोग विशेषतया 'फिनेगेंस वेक' इसके प्रमाणस्वरूप उद्धृत किये जा सकते हैं। इसी तरह वृत्तान्त शैली की जगह चित्रात्मकता का बढ़ता हुआ प्रभाव आख्यान तत्त्व या कथाक्रम को आघात पहुँचाता है और यथार्थ को एक अनुभव की तरह नहीं एक दृश्य वर्णन की तरह प्रस्तुत करने लगता है। संयुक्त बैंकेट की कहानी 'पिम' इस प्रवृत्ति का एक अच्छा उदाहरण है जिसमें प्रेक्षण तो है पर क्रिया अर्थात् सक्रिय अनुभव नहीं है। जाहिर है कि इस तरह के प्रयोग हमें एक भाषा-प्रवृत्ति की सीमाओं तक ले जाकर लौटाने पर मजबूर कर देते हैं, यद्यपि इस प्रकार लौटाने की प्रक्रिया में हम ठीक वही नहीं रहते जो उन सीमाओं को पहचानने से पहले थे— हमारी भाषा भी ठीक वसी ही नहीं रहती। यदि हम उस के बाद आख्यानात्मकता या क्रमबद्धता की ओर फिर उन्मुख होते भी हैं तो यह प्रक्रिया आख्यानात्मकता और चित्रणात्मकता तथा रूपकात्मकता और क्रमबद्धता के बीच एक नये भाषिक समन्वय के रास्तों की तलाश हो जाती है।

हिन्दी में प्रेमचन्द और रेणु के यथार्थ का फर्क केवल औचलिकता का फर्क नहीं है। प्रेमचन्द मूलतः वृत्तान्तशैली के कथाकार हैं, इसलिए उनकी भाषा में भी वाक्यगत सगति अधिक है और रूपकात्मकता कम जबकि रेणु मूलतः चित्रणशैली का आग्रह रखते हैं, अतः उनके लिए कथाक्रम की बजाय पूरे गाँव को, हर गरीब को एक सदिलिष्ट अनुभव की तरह रचना स्वाभाविक है जो रूपरात्मक भाषा में ही सम्भव है। शायद यही कारण है कि प्रेमचन्द ग्रामीण विशेषताओं को कुछ चरित्रों के माध्यम से अभिव्यक्त करते हैं जबकि रेणु का गाँव स्वयं एक चरित्र है। ये यथार्थ के प्रति दो घोषाभिगम हैं जो भाषा के त्रिरूप रचे और विस्तेषित किये जा सकते हैं। अज्ञेय और निर्मल वर्मा की कथाभाषा को अक्षरकाव्यात्मक कह दिया जाता है तो उसका कारण भी यही है कि इन लेखकों की भाषा रूपकात्मकता और कही-कही कुछ शब्दों के पुन-

राव से काव्यात्मक प्रभाव उत्पन्न करती है। “नदी के द्वीप” से एक उद्धरण लें :

रेखा ने कहा—“फल तो लयभंग सब उतार लिये गये हैं, जिधर है उधर ही चले उधर तो कुछ धूप भी होगी।”

मुवन को याद आया। डूबते सूर्य का उन्होंने पीछा किया था और हार गये थे। नहीं, आज वह डूबते सूर्य का पीछा नहीं करेगा; सूर्य को डूब जाने दो, पकते सेब पर उसकी धूप की चमक ही इष्ट है—उसी को वह देखेगा, उस की लालिम कान्ति में सूर्य की धूप पकेगी, सुफला होगी। शारदीया माँझ की धूप में फलो लदा सेब का पेड़—जीवन के आशीर्वाद का, जीवन-रूप आशीर्वाद का, इससे बढ़कर कौन प्रतीक है ? शरदारम्भ अभी नहीं हुआ, अभी बरसात का अन्त ही है, फलो पर भी अभी वह सूर्यास्त की लाल सुनहली कान्ति नहीं आई, पर उस फले हुए जीवन-तरु को वह देख सकता है—”

इस उद्धरण में ही नहीं पूरे पृष्ठ पर (जहाँ से यह उद्धरण लिया गया है) सूर्य, सूर्यास्त, धूप, सेब, पेड़, जीवन या इनके समानार्थक शब्दों का सर्जनात्मक दोहराव है और उनके माध्यम से ही मुवन की मनः स्थिति के संश्लिष्ट आलोचन की मकेन्द्रित दृष्टि हम तक सम्प्रेषित हो जाती है। रेखा के द्वारा एक ‘धूप’ शब्द के प्रयोग में मुवन के मन में इतनी स्मृतियों का उभर आना इस शब्द को एक रूपकात्मक गरिमा से मंडित कर देता है।

निर्मल वर्मा की “लन्दन की एक रात” कहानी से एक उद्धरण देखें:

“वह गर्मियों की एक खुली और नरम रात थी...एक विराट, बनते जन्तु की तरह खामोश...जो दिन भर की थकान के बाद अपनी माँद में समूची देह फैलाकर सो गया हो।”

क्या रात के इस अनुभव को किसी सपाट तरह से सम्प्रेषित किया जा सकता है। ‘खुली’ और ‘नरम’ के साथ दिनभर की थकान के बाद देह फैलाये सो रहे विराट, बनते जन्तु की तरह की-सी खामोशी का जिक्र जिस रूपकात्मक विम्ब को सम्प्रेषित करता है वह सामान्यतः काव्य भाषा का ही गुण है। पारम्परिक कथाभाषा में इस तरह से संश्लिष्ट विम्ब कम ही मिल सकते हैं जबकि आधुनिक कथा भाषा में यह सामान्य प्रवृत्ति है। इस तरह के और भी उदाहरण दिये जा सकते हैं, लेकिन हमारा उद्देश्य सिर्फ यह देखना है कि किस तरह

कथाभाषा की संरचना वल्कि भाषा मात्र की संरचना अपने माध्यम से यथार्थ की संरचना निर्धारित करती है।

कथा मूलतः आख्यान है। उसके इस आख्यान तत्त्व के बिना उसका मूल चरित्र सुरक्षित नहीं है। दूसरे शब्दों में यह कह सकते हैं कि कथा के वाचिक मूल की अनदेखी नहीं की जा सकती क्योंकि भाषा केवल पढ़ने की वस्तु नहीं है वह बोलने और सुनने की भी वस्तु है और श्रवण माध्यमों के विकास के साथ उसके इस रूप की ओर पुनः ध्यान आकर्षित होना स्वाभाविक है। समस्या यह है कि इस पठित रूप में वाचिक गुण कैसे समाहित किया जाय। बहुत सरल तरह से रखने की कोशिश करें तो आधुनिक कथाभाषा की यह एक प्रमुख समस्या है क्योंकि वाचिक परम्परा की एक खूबी यह भी है कि काल के सभी आयामों को समेटते हुए भी वह निरन्तर वर्तमान में रहती है। यही समस्याएँ आज की कथा का ओर इसलिए कथागत यथार्थ का रूप निर्धारित करती हैं।

इस विस्लेषण के आधार पर आसानी से यह आरोप लगाया जा सकता है कि यह मानवीय यथार्थ और मरोकारों से साहित्य के जुड़ाव का विरोध है। लेकिन यह आरोप बेबुनियाद और असंगत होगा। अभी तो सिर्फ इतना ही कहा जा सकता है कि भाषा मूलतः मानवीय अस्तित्व और चेतना से सलगन है, अतः उस के द्वारा रचा गया यथार्थ मानवीय चेतना और मरोकारों से अलग नहीं हो सकता। यथार्थ की रचना और उस की पहचान और सम्प्रेषण को एक साहित्यिक प्रक्रिया की तरह देखने पर ही मानवीय चेतना बाह्य यथार्थ का ही नहीं स्वयं अपना भी वह साक्षात्कार कर सकती है जो अन्य तरह सम्भव ही नहीं है।

बालस निधि द्वारा आयोजित बोधगया लेखक-निबिर् में पढ़ा गया भाषेय

आज के लेखक की परिस्थिति

यदि साहित्य भाषा में मानवीय अनुभव के रूपाकार की पहचान है तो नवलेखन या नये साहित्य का तात्पर्य स्पष्ट ही भाषा, अनुभव प्रक्रिया और रूपाकार में हो रहे परिवर्तनों और उन से उत्पन्न होने वाली समस्याओं में से गुजरने वाला लेखन है। यहाँ यह स्पष्ट कर लेना जरूरी है कि जब हम अनुभव की बात करते हैं तो हमारा तात्पर्य ऐन्द्रिक संवेदन से नहीं होता। ऐन्द्रिक संवेदन अनुभव का माध्यम हो सकता है, लेकिन अनुभव वह तभी है जब उस में मानवीय चेतना सम्पृक्त हो। लेकिन इस प्रकार के अनुभव में नवीनता या नये प्रकार की सृजनशीलता क्या है? क्या प्रत्येक अनुभव सृजनशील होता है? अनुभव सृजनशील तभी है जब वह मानवीय चेतना का नया संस्कार करता है—दूसरे शब्दों में कहे तो इस दुनिया को, परिवेश को, हमारे अपने मन को, कुल 'रिएलिटी' अर्थात् यथार्थ या सत्ता को इस तरह हमारे सम्मुख खोलता है कि न तो 'रिएलिटी' ही वही रहती है जो उससे पहले की और न हम वही रहते हैं। सृजनशील अनुभव का तात्पर्य है 'रिएलिटी' का यथार्थ या वास्तविकता का और इसलिए हमारा और उससे हमारे रिश्ते का भी पुनराविष्कार या पुनर्सृजन और इस पुनराविष्कार की प्रक्रिया का एक रूपाकार में ढलना ही कला या साहित्य की रचना है।

इस दृष्टि से हर लेखक को एक सनातन संघर्ष में से गुजरना होता है। यह संघर्ष है अपने अनुभव की विशिष्टता को बनाए रखते हुए उसे सम्प्रेषित करना। लेकिन यह जानना कठिनतर होता जा रहा है कि अनुभव वास्तव में कोई अनुभव है या भ्रान्ति ही है। अनुभव की सच्चाई का प्रमाण क्या है? सामान्य जीवन में भी हम देखते हैं कि बहुत से कथित अनुभव झूठ साबित हो जाते हैं। पुराने लेखक के सम्मुख भी यह समस्या आती होगी। लेकिन तब धर्म जीवन के केन्द्र में था और वह अपने अनुभव की सच्चाई को धर्म अर्थात् शास्त्र की कसौटी पर परख सकता था—शायद यही कारण है कि मध्य-कालीन लेखक में बहुत सी बातों को लेकर निश्चयात्मकता के स्वर बहुत प्रबल

थे। वही अनुभव सब या जो धर्मसम्मत या शास्त्र सम्मत था। कभी-कभी वास्तविक धर्मभावना और शास्त्र की रूढ़ियों के बीच संघर्ष हो सकता था, जिसके व्यावहारिक नतीजे बुरे भी हो सकते थे—लेकिन यह अभिव्यक्ति के स्वातन्त्र्य की समस्या थी। स्वयं लेखक की चेतना में अपने अनुभव की सचाई को लेकर कोई शका नहीं होती थी यदि वह धार्मिक भावना की कसौटी पर सरा उतरता हो।

आज के लेखक के सम्मुख परिस्थिति बिल्कुल अलग है। उसके सम्मुख सब से अहम् सवाल ही यही है कि वह अपने अनुभव की प्रामाणिकता की जाँच कहाँ करें? धर्म या शास्त्र की मर्यादा का एक विकल्प विज्ञान हो सकता था और बीच में कुछ दिन ऐसा लगा भी—लेकिन वैज्ञानिक विकास की सारी प्रक्रिया यह स्पष्ट कर चुकी है कि वह न केवल अन्तिम सत्य के रूप में किसी स्थापना को नहीं रख सकती बल्कि अधुनातन शोधों के निष्कर्षों के अनुसार तो 'रिएलिटी' को, यथार्थ या वास्तविकता को, उस के सही स्वरूप और प्रकृति को बिल्कुल यथावत् कहा ही नहीं जा सकता। राजनीति या अन्य सभी मानविकी विद्याओं और सामाजिक विज्ञानों आदि की कोशिश अधिक से अधिक विज्ञान की प्रक्रिया और निष्कर्षों को अपने पर घटाने की रहती है, अतः उन से भी विज्ञान से अधिक सहायता की उम्मीद नहीं की जा सकती। ऐसी स्थिति में आज के लेखक पर दोहरा दायित्व आ जाता है क्योंकि उसकी परिस्थिति पहले के लेखक की तुलना में भिन्न है। एक तो यही कि उस के पास अपने अनुभव की विद्वत्सनीयता को जाँचने की कोई शत प्रतिशत खरी कसौटी नहीं है और अब वह स्वयं ही उस का एकमात्र निर्णायक है। लेखक के विवेक पर इनका बड़ा उत्तरदायित्व इससे पहले नहीं था। यही कारण है कि एक ओर जहाँ लेखक अपने ही अनुभव को सर्वोपरि मानने की ओर उन्मुख है—बल्कि दूसरा चारा ही नहीं है—वही उम अनुभव के प्रति एक निरन्तर शंका या अगन्तोप का भाव ही उम में बराबर मौजूद रहता है। अपने ही अनुभव के प्रति, उस की प्रक्रिया और निष्कर्षों के प्रति यह सशयासु, आलोचनात्मक भाव आज के लेखक की एक अनिवार्य मन स्थिति है जब तक कि उसने उकता-पवरा कर या किसी अन्य कारण से किसी न किसी अंधुरी या काम चलाऊ कगौरी को स्वीकार न कर लिया हो। आज के लेखक पर बौद्धिकता या जटिलता का जो आरोप लगाया जाता है वह दरअसल इसी कारण है कि वह हम अपने गाय बहाता नहीं, हमें गलतफहम नहीं करता बल्कि हम में एक मजगता

पैदा करता है। बहुत से लेखक आज भी किसी धर्मशास्त्र राजनीतिक दर्शन या अन्य किसी साहित्येतर अनुशामन को स्वीकार कर लेते हैं—वे अब भी कुशल शिल्पी हो सकते हैं, लेकिन यह स्पष्ट जान लेना जरूरी है कि जिस हद तक हम किसी अन्य प्रमाण या कसौटी को अपने अनुभव पर तरजीह देते हैं उस हद तक हम सही अर्थों में आधुनिक या आज के समाज के लेखक नहीं हो सकते—वर्तक उस हद तक हम आज के लेखक की अनिवार्य लेखकीय परिस्थिति से कतरा कर निकल रहे होते हैं। शायद यही कारण है कि आज का लेखक किसी पूर्व निर्धारित दर्शन या विचार को स्वीकार करने के प्रति आश्वस्त नहीं होता वर्तक अपनी रचनाप्रक्रिया में से ही अपनी दृष्टि का विकास सम्भव करता है। किसी पूर्व निर्धारित दर्शन या विचारधारा को उगों का रथों स्वीकार कर लेने का अर्थ होगा कला या मृज्जन को केवल कारीगरी या कौशल बना देना क्योंकि तब सत्य तो पहले से जाना हुआ है, उसे केवल इस तरह प्रस्तुत भर कर देना है कि सुन्दर लगे और सम्प्रेषित हो सके। यह विशम्भना है कि ऐसा चाहने वाले लोग ही शिल्प का सबसे अधिक विरोध करने का दिखावा करते हैं जबकि वे स्वयं कला की सारी प्रक्रिया को एक औपचारिक शिल्प में परिवर्तित कर देने की कोशिश ही कर रहे होते हैं।

अपने अनुभव की अद्वितीयता को, उसकी प्रक्रिया और सचाई को अन्यान्य प्रभावों से बचाते हुए सम्प्रेषित करना लेखक का सनातन रचनात्मक संघर्ष है। आज के लेखक के लिए यह संघर्ष ओर भी मुश्किल है क्योंकि साक्षरता के बढ़ते प्रसार और मीडिया के विस्तार के कारण साहित्य की शक्ति में वृद्धि हुई है और सत्ता के विभिन्न रूप उसकी इस शक्तिमन्ता से भली भाँति परिचित हैं। यही कारण है कि राज, राजनीतिक दल, अर्थसत्ता के विभिन्न केन्द्र और यहाँ तक कि नये 'धर्मगुरु' भी लेखक को प्रत्यक्ष-परोक्ष कई प्रकारों से प्रभावित करने की ओर योजनाबद्ध ढंग से सचेष्ट होते हैं। इस के लिए मानवीय भविष्य के सुनहरे सपनों के साथ-साथ प्रलीभन भय व प्रताड़ना-दमन आदि से भी साहित्यकार की रचना-प्रक्रिया को प्रभावित करने की कोशिश की जाती है। यह आवश्यक नहीं है कि लेखक को खरीदा या डराया ही जाय—ये तो बड़े स्यूत उपाय हैं। इन से ज्यादा कारगर मनोवैज्ञानिक उपाय हो सकते हैं। मध्यकाल तक लेखक व्यवस्था के लिए कोई खतरा नहीं हो सकता था, अतः उसे अपने लिए गहरे स्तरों पर इस्तेमाल करने या दमन करने के उदाहरण भी प्रवर्तित नहीं हैं लेकिन आज साहित्य के सम्मुख यह

गुनरा भी भयकर रूप में है। और आज का लेखक इस ओर आँखें मूँद कर नहीं रह सकता। इसलिए उसका एक उत्तरदायित्व यह भी है कि वह अपने अनुभव पर किसी भी विचारधारा या प्रतिष्ठान को प्रभावी न होने दे चाहे उनके घोषित उद्देश्य कितने ही सदाशय क्यों न हो। इस सन्दर्भ में, लूकास का यह कथन स्मरणीय है कि “वास्तविक अनुभव ही साहित्य का आधार है और मकल्प, चाहे वे कितने ही सदाशयनापूर्ण हो, उसकी जगह नहीं ले सकते।”

हमी के साथ जुड़ा हुआ सवाल भाषा का भी है। भाषा केवल साहित्यरचना का माध्यम ही नहीं है, उससे कई अन्य सार्वजनिक प्रयोजन भी पूरे होते हैं—यहाँ तक कि झूठ और करेव के प्रयोजन भी। वह भाषा जो सवाद और चिन्तन-मनन के माध्यम के रूप में विकसित हुई, अब इकतरफा प्रचार और विज्ञापन का माध्यम भी हो चली है। अपनी पहली भूमिका में, अर्थात् चिन्तन-मनन और संवाद का माध्यम बनने पर वह चेतना के विकास का माध्यम बनती है, लेकिन जब उसे प्रचार या विज्ञापन के लिए इस्तेमाल किया जाता है, तो उसका प्रयोजन चेतना के विकास की बजाय उसे सम्मोहित करना हो जाता है और यह मुम्किन नहीं है कि भाषा के इस उपयोग का असर उसकी पहली-प्रवृत्ति को प्रभावित न करे। इसलिए आज के लेखक के सम्मुख एक चुनौती दीवकत यह भी है कि जिस भाषा का सार्वजनिक इस्तेमाल विज्ञापन, सम्मोहन और शोरगुल की तरह किया जा रहा हो उसी को सत्य की आरम्भीय अभिव्यक्ति-क्योंकि साहित्य का स्वभाव मूलतः आरम्भीय है—के विश्वमनीय माध्यम की तरह इस्तेमाल किया जाय। यह कोई सरल काम नहीं है। यह भी ध्यान देने की बात है कि भाषा और लेखक के बीच सम्बन्ध इकतरफा नहीं होता। भाषा ही लेखक का माध्यम नहीं होती, लेखक भी भाषा का माध्यम होता है। भाषा भी लेखक का इस्तेमाल करती है, इसलिए यह बहुत सम्भव है कि कभी लेखक भी मीडिया के माध्यम में उत्पन्न भाषा के सम्मोहन और आवेश में बह जाये। इसलिए आज के लेखक को एक चुनौती यह भी है कि उगें आज के यथार्थ से गुजरते हुए, आज की भाषा में उसकी पहचान का साक्ष्य देते हुए भाषा को चेतना के मृज्जातमक विकास या रचना का माध्यम बनाए रखने का मध्यम भी करने रचना है—प्रचारात्मकता और सम्मोहन-शीलता में बचते हुए। इसलिए यह भाषा को इस तरह साधना है कि उमका अनुभव भी एक आरोपण की तरह नहीं बल्कि एक सम्भावना की तरह लगे।

उसका सत्य एक सम्भावना हो — जिसमे और सम्भावनाओं के दरवाजे भी खुलते हो — कोई अन्तिम 'मचाई' नहीं जिसमे सब हमेशा-हमेशा के लिए शरण पा लें ।

लेखक का यह संघर्ष कोई सीधा और सरल संघर्ष नहीं है । स्वयं लेखक की चेतना पर तो जाने-अनजाने कई प्रभाव पड़ते ही हैं, साथ ही विज्ञापन और प्रचार में रुचि रखने वाली शक्तियाँ भी उस पर कई प्रकार के दबाव डालती हैं । इस तरह के स्थानीय से लेकर अन्तर्राष्ट्रीय स्तरों तक के जाने-अनजाने भौतिक, वैचारिक और मनोवैज्ञानिक दबावों के सम्मुख अपनी आत्मसजगता को बनाए रखना आज के लेखक के सम्मुख एक कठिन चुनौती है । जो लेखक इस आत्मसजगता का, इस संघर्ष का प्रमाण देता है वही आज के सन्दर्भ में प्रासंगिक है । प्रत्येक की अपनी दृष्टि, विचार-प्रवृत्ति, यथार्थ की उसकी समझ और अनुभूति और भाषिक — संरचना अलग और कभी-कभी विपरीत भी हो सकती हैं, लेकिन आज के लेखक की पहली पहचान यही हो सकती है कि उसकी रचना अपने ही अनुभव के प्रति आत्मालोचन का और रचनात्मक स्तर पर उस संघर्ष का साक्ष्य हो — जिसकी चर्चा ऊपर की गयी है ।

अवमानवीकरण का खतरा और कविता

इस बात को लेकर अब शायद कोई मतभेद नहीं है कि अवमानवीकरण बीसवीं शताब्दी की केन्द्रीय सामाजिक समस्या है। आधुनिक युग में यन्त्र, पूँजी और राज्य की सर्वग्रासी ताकतों के सम्मुख मनुष्य के असहाय और अकिञ्चन होते चले जाने का बोध, आरम्य और सामाजिक रिश्तों के खोखले होते चले जाने का अहसास, स्वातन्त्र्यहीन अकेलापन और ऊब आदि के मूल में अवमानवीकरण की प्रक्रिया ही मानी जाती रही है — यद्यपि इसके कारणों को लेकर समाजशास्त्रियों में पर्याप्त मतभेद पाया जाता है। एक वर्ग पूँजी और राज्य के द्वारा यन्त्र के मानवनिर्पेक्ष उपयोग को इसका कारण मानता है तो दूसरे वर्ग के अनुसार यन्त्र के मानव निर्पेक्ष नियमों से अर्थ-व्यवस्था और राज्य का निर्देशित होना अवमानवीकरण के मूल में है। कुछ लोग इसके मूल में आर्थिक-राजनैतिक व्यवस्था को देखते हैं तो कुछ अन्य विचारकों की दृष्टि में मनुष्य में आध्यात्मिक बोध का ह्रास इसके लिये जिम्मेवार है। जाहिर है कि कारणों के विश्लेषण के आधार पर इस सकट से उबरने के लिए सुझाये गये हल भी अलग-अलग हों और उनके आधार पर विभिन्न विचार-धाराओं और आन्दोलनों का विकास भी हो। और इसीलिए यह भी सम्भव है कि बीसवीं शताब्दी के समाज में रहने वाला एक व्यक्ति होने के नाते प्रत्येक लेखक की अपनी दृष्टि हो जो इस तरह के आन्दोलनों और विचार-धाराओं में से किसी का समर्थन और किसी का विरोध करती हो जिसका प्रतिबिम्ब उसकी रचनाओं में भी देखा जा सकता हो। इस प्रकार बड़ी आसानी से यह ध्यान प्रमाणित की जा सकती है कि सभी कलाओं और ग्राह्य में अवमानवीकरण की समस्या को केन्द्रीय महत्त्व प्राप्त रहा है। अवमानवीकरण के कारणों की व्याख्या तथा उसके समाधानों पर मतभेद न होने के बावजूद दुनिया की सभी आधुनिक भाषाओं की कविताओं में से हजारों उद्धरण जुटाकर यह आसानी से प्रमाणित किया जा सकता है कि कविता अवमानवीकरण के खतरे के खिलाफ निरन्तर सफर पर है। लेकिन अवमानवीकरण के अनुभव का कविता पर केवल इतना ही असर नहीं पड़ा

कि उस पर अनेको कविताएँ लिखी गईं और सब में उसके खिलाफ़ वक्तव्य दिये गये। किसी लेखक के विचारों या कविता में दिये गये वक्तव्यों के आधार पर कविता को उसकी समग्रता में नहीं समझा जा सकता। आन्द्रे वोज्नेसँस्की जब यह कहते हैं कि “कविता तो देखने का, अनुभव करने का एक ढग है,” तो वह प्रकारान्तर से पाल वेल्लेरी की इस बात का समर्थन कर रहे होते हैं कि लेखक का दर्शन “सोच के विषयों में नहीं बल्कि स्वयं सोच की प्रक्रिया और उसके व्यवहार में निहित होता है।” इसलिए यदि अवमानवीकरण की प्रक्रिया द्वारा कविता के सम्मुख प्रस्तुत चुनौतियों को और उनके प्रति कविता के रुख और व्यवहार को समझना हो तो कविता में अवमानवीकरण के विरुद्ध लिखी गयी कुछ उक्तियाँ जुटा लेने से काम नहीं चलेगा— उस तरह की उक्तियाँ और विचार तो कविता से बाहर भी मिल सकते हैं— बल्कि यह देखना होगा कि अवमानवीकरण ने कविता की समग्र प्रक्रिया और संरचना पर, उसके माध्यम के स्वभाव और व्यवहार पर क्या प्रभाव डाला है और किस तरह अपनी प्रक्रिया के माध्यम से ही कविता ने अवमानवीकरण की सभी तरह की स्थितियों के विरुद्ध अपनी मानवीय स्थिति बनाये रखी है। वास्तव में यही बिन्दु है जहाँ विभिन्न और कभी-कभी परस्पर विरोधी दृष्टि रखने वाले कवि भी एक हो जाते हैं क्योंकि सारे मतवैभिन्न्य के बावजूद अपने माध्यम के प्रति व्यवहार और कविता की बनावट में वह एक ही केन्द्र की परिधि में घूम रहे जान पड़ते हैं। मानवीय अनुभूति पर आधारित होने के कारण कविता स्वभावतः ही अपने परिवेश और युगीन परिवेश से जुड़ जाती है - यह बात दीगर है कि युगीन संवेदना प्रत्येक रचनाकार के लिए उसके विशिष्ट अनुभव में एक विशिष्ट रूप में दलकर व्यक्त होती हो और कुछ लोग उससे किसी एक ही विशिष्ट रूप की माग करते रहे तथा उस के पूरा न होने पर रचनाकार को ही अप्रासंगिक मान लें जिस तरह पास्तर्नाक और स्वेतायेवा आदि को मान लिया गया था। लेकिन कविता सम्प्रेषण भी है और संरचना भी, अतः कविता की रचनात्मक समस्याओं में रुचि रखने वाले के लिए यह विचार करना अधिक संगत है कि उसकी समग्र संरचना और उसके सम्प्रेषण की प्रक्रिया पर अवमानवीकरण की प्रक्रिया किस तरह की चुनौतियाँ प्रस्तुत करती है और कविता अपने रचे जाने की प्रक्रिया में ही उन से किस तरह जूझती है।

अवमानवीकरण की प्रक्रिया ने कविता के सम्मुख जो चुनौतियाँ प्रस्तुत की हैं

उत्तम सर्वाधिक स्तरनाक चुनौती भाषा अर्थात् कविता के माध्यम के ही अविश्व-मनीय होते चले जाने की है। भाषा के अर्थहीन होने की समस्या कवि के सम्मुख बार-बार प्रस्तुत होती रही है और उसे अर्थगमन करने के प्रयास में कविता का मुहावरा बदलना रहा है। कभी-कभी शब्द की असमर्थता या उसकी सीमाओं की मकीर्णता का अहसास भी कवि को होता रहा है और उसे लगता रहा है कि उसका अनुभव इतना विशाल है कि शब्द की सीमाओं में उसे बाँपा नहीं जा सकता। ऐसी पीड़ा को व्यक्त करने वाली कुछ बहुत अच्छी कविताएँ भी मिल जाती हैं। लेकिन इस दफा समस्या कुछ अधिक उलझी हुई है। मुहावरे के अधिक पुनरावृत्ति के कारण उसकी चमक के घिस जाने की ही बात नहीं है। इस बार असल समस्या यह है कि औद्योगिक संस्कृति और उसकी आर्थिक-राजनैतिक परिणतियाँ भाषा की संवेदनात्मक उष्मा को, उसकी सहज विश्वमनीयता को एक ओर तो नष्ट करती हैं और दूसरी ओर व्याव-सायिक और प्रचारात्मक उद्देश्यों के लिए उन्नीसवीं शताब्दी के उष्मा का बेशर्मा इस्तेमाल करती हैं जो प्रकारान्तर से फिर उसे नष्ट करना ही है। सामाजिक आत्मीयता और सहज विश्वास की प्रवृत्ति के क्षीण होते चले जाने का असर भाषिक व्यवहार पर यह पड़ा है कि एक दूसरे की बात सुनते और समझते हुए भी हम उन पर भरोसा नहीं कर पाते। पूँजी और राजमत्ता के प्रतिष्ठानों ने भाषा के माध्यम में छल और झूठ का जो जाल बुना है उसने भाषा मात्र पर से मनुष्य के विश्वास को क्षीण कर दिया है। वात्मीक रामायण में हनुमान की सम्कारी भाषा राम को उनके मज्जन होने का बोध कराती है जबकि ऐसी स्थिति में आज पहली प्रतिक्रिया शायद यही होती कि निस्सन्देह हमें छला जा रहा है। अर्थहीनता का मकट आज मुहावरे के घिस जाने तक सीमित नहीं है, यह भाषा मात्र के प्रति अविश्वमनीयता का भाव बन जाने का मकट है। यह नहीं है कि भाषा में विचार या सूचना सम्प्रेषित नहीं की जा सकती—यह काम तो शायद ज्यादा ठीक तरह से किया जा सकता है—लेकिन हमारे वास्तविक आशयों और नीयत को सम्प्रेषित करने का प्रथम अधिक मुश्किल होता जा रहा है क्योंकि सभी तरह के मत्ता-प्रतिष्ठानों ने और मीडिया के अपने स्वभाव ने भी—उसका संवेदनात्मक रस सोल लिया है। जो शक्ति और मन्त्र प्रचार-प्रसार के आधुनिक माधनों और यन्त्र संस्कृति की जिनगी गिरान में है उस तक भाषा के माध्यम में संवेदनात्मक सम्प्रेषण उतना ही मुश्किल होता जा रहा है। जब जर्मन कवि ग्लेसे ने यह कहा कि जिस प्रमेय भाषा का उपयोग हिटलर और गोएबल्स जैसे लोगों ने किया है, मैं उस

भाषा में कविता नहीं लिख सकता, तो चाहे उनका तात्कालिन आशय नाज़ी जर्मनी में एक सर्वसत्तावादी व्यवस्था द्वारा एक बड़े पैमाने पर फरेब और झूठ गढ़ने के लिए किये गये भाषा के अमानवीय प्रयोग और उनके कारण जर्मन भाषा की संवेदनात्मक विश्वसनीयता नष्ट हो जाने से ही हो लेकिन उनके बक्तव्य में उन सभी कवियों की पीड़ा बोलती है जो विभिन्न प्रकार की सत्ताओं द्वारा विभिन्न स्तरों पर कई-कई तरीकों से किये जा रहे भाषा के इस संवेदनात्मक शोषण को पहचानते हैं।

लेकिन जर्मन कवियों की विवशता यह थी कि उन्हें उसी भाषा में कविता लिखनी थी, उसी भाषा में अर्थ की रचना करनी थी जिसे हिटलर और गोएबल्स ने निरर्थक बनाने में कोई कसर नहीं छोड़ी थी और यदि जर्मन कवि उस भाषा में फिर कविता कर पाये तो यह उनकी मर्जन प्रतिभा का साक्ष्य तब है ही, साथ ही इस बात का भी संकेत है कि भाषा की मानवीय सम्भावनाएँ असीम हैं। लेकिन यह समस्या सिर्फ जर्मन भाषा तक सीमित नहीं थी और न हिटलर के कारण पहली बार कवियों के सम्मुख स्पष्ट हुई थी। औद्योगिक संस्कृति के दबाव और तनाव कम से कम साहित्य में काफी पहले से महसूस किये जाने लगे थे और कवि को इस सदी के प्रारम्भ से ही इस चुनौती का अहसास होने लगा था कि उसे इस निरन्तर अविश्वसनीय होती चली जा रही भाषा में ही काव्यात्मक विश्वसनीयता अर्जित करनी है। सच तो यह है कि दुनिया की सभी आधुनिक भाषाओं में काव्य-संरचना के क्षेत्र में किये जाने वाले, प्रयोग भाषा की इस काव्यात्मक विश्वसनीयता को अर्जित करने के ही प्रयास हैं। इस विश्वसनीयता की राह में जाने वाली उलझनें ही कभी कवि के द्वारा सम्प्रेषणीयता को पूर्णतः नकार देने का कारण बनती है तो कभी वह अजीबो-गरीब प्रयोगों द्वारा भाषा के उन सब आकारों को तोड़ने की कोशिश करना है जिनके रहते हुए उसकी कविता भाषिक रूढ़ियों से और इस कारण उनमें निहित अविश्वसनीयता से मुक्त नहीं हो पाती। इसीलिए आज का कवि भाषा की औपचारिकताओं को नष्ट करता और इस प्रक्रिया में नये काव्य-रूपों का सर्जन करता है। वह भाषा की सारी औपचारिकताओं, पुरानी शब्द-संगतियों, वाक्य-विन्यासों और लयगतियों को तोड़ता और इस प्रकार प्राप्त सामग्री में से नये प्रकार की लयगतियों और शब्द-संयोजनों की सृष्टि करता है। आधुनिक कविता पुरानी कविता से अपनी विषय-वस्तु के कारण अलग नहीं है, वह अपनी ममय संरचना में अलग है और वह संरचना उस सघर्ष में

से रूपायित होती है जो भाषा को अर्थधान बनाने के लिए आधुनिक कवि कर रहा है। जिन देशों में अर्थ और राजनितिक का केन्द्रीकरण और प्रसार साधनों का प्रभाव जितना अधिक बढ़ना गया है उनकी कविता में काव्य भाषा के पारम्परिक रूपों के प्रति विद्रोह भी उसी मोमा तक प्रतिफलित होता गया है। हो सकता है, वैचारिक स्तर पर विद्रोही कोई कवि पारम्परिक काव्य रूपों में ही लिखता रहे लेकिन तब उसका विद्रोह विचार के स्तर पर ही रहेगा—उसका वास्तविक काव्यात्मक प्रतिफलन तभी सम्भव है जब उसकी कविता अपनी संरचना में भी पारम्परिक काव्य-रूपों से, पारम्परिक काव्य भाषा से, विद्रोह करे। यह तो हो सकता है और हुआ भी है कि पारम्परिक काव्य-रूपों को तोड़कर उन्हीं के आधार पर नये रूपों की मूर्तना कर ली जाय, लेकिन उन्हें जस का तस स्वीकार कर लेना किसी आधुनिक कवि के लिए सम्भव नहीं है। आधुनिक देशों में कविता में घटित होने वाले नित-नये आन्दोलनों के पीछे यही प्रवृत्ति काम करती है। यह आवश्यक नहीं है कि किसी आन्दोलन को समग्र रूप में स्वीकार किया जाय—नये प्रयोगों में सफलता और असफलता दोनों ही की सम्भावना बराबर रहती है। लेकिन इस तरह के आन्दोलनों को अपवाद कहकर उड़ा देने की बजाय उन्हें सम्भीरतापूर्वक समझने की जरूरत है। उनके कुछ आग्रहों में अतिवादिता हो सकती है, होती है, लेकिन अपने इन आग्रहों के कारण ही वह कुछ नयी धुनितियाँ और सम्भावनाओं की ओर ध्यान आकर्षित करते और उन्हें अपनी काव्य-रचना में अभिजित करने का प्रयत्न करते हैं। प्रतीकवाद, डाटावाद, अभिव्यञ्जनावाद, अतिव्याप्यवाद, प्रभाववाद, विम्बवाद आदि सब आन्दोलन, जिनका प्रभाव भारतीय काव्य-जगत पर भी दिखामी देता रहा है, वास्तव में इसी प्रकार के आन्दोलन हैं जिन्होंने पूरी दुनिया की आधुनिक कविता को प्रभावित किया है। इन आन्दोलनों की अल्पकालिकता इनकी असफलता नहीं है क्योंकि आधुनिक काव्यभाषा में उनके प्रभाव के कारण हुए परिवर्तनों को आज भी पहचाना जा सकता है। ये परिवर्तन केवल कविता के बाहरी ढाँचे के परिवर्तन नहीं हैं बल्कि एक फरेबधर होते जा रहे ससार में कविता की बिदवसनीयता को पुनः अजित करने के रचनात्मक संघर्ष का प्रतिफलन है। इन परिवर्तनों के बिना कविता अपने पूरे अस्तित्व से आधुनिक युग के इस अवमानवीकरण के संकट से जूझने का प्रमाण नहीं देती—चाहे विचार के स्तर पर वह कितना ही विद्रोह करती रहे। यह केवल संयोग नहीं है कि सभी आधुनिक कवि कविता के पारम्परिक ढाँचे को तोड़ने में एक मत रहे हैं चाहे उनकी विचारधारा एक दूसरे की विरोधी ही

क्यों न रही हो। प्रयोगवाद और नयी कविता के दौर में बहुत से मतवर्भिन्त्य रखने वाले कवियों का काव्य-सरचना के नये रूपों के उन्नयन में एक साथ होना इस बात का ही प्रमाण है कि भाषा की विश्वसनीयता को अर्जित करना उनकी मुख्य चुनौती थी। यह चुनौती और ज्वलन्त रूप में सातवें और आठवें दशक में सामने आयी जब व्यावसायिक और राजनैतिक प्रचार की वजह से भाषा के अवमूल्यन के संकट को तीव्रता से महसूस किया गया और उसे महसूस करने वाले कवियों में परस्पर विरोधी विचारधाराओं में आस्था रखने वाले लोग भी एक साथ थे जिन्होंने अपने-अपने तरीके से अपनी काव्य-सरचना में इस खतरे का सामना किया। आन्द्रे ब्रेतां ने 1924 में अतिप्रचारवादी कविता की चर्चा करते हुए लिखा था कि काव्य-रूप को कुछ ऐसी मौलिक चीज लौटाई जाती है जिसमें 'मानवीय चित्त और भाषा के खोये हुए आयाम पुनराविष्कृत होते या सुरक्षित रहते हैं।' भाषा की खोई हुई या दमित सम्भावनाओं को अर्जित करने की यह चेष्टा अवमानवीकरण के विरुद्ध मानवीय संवेदना को, मानवीय आवेशों और अनुभवों को पुनः प्रतिष्ठित करने की चेष्टा का ही काव्यात्मक प्रतिफलन है। जाहिर है कि इस चेष्टा का कोई एक नुस्खा या रास्ता नहीं हो सकता क्योंकि रचनात्मकता का कोई नुस्खा नहीं हो सकता और हर रचनाकार को अपनी यात्रा अपने रास्ते से ही तय करनी होती है।

कविता शब्द में अनुभव के रूपाकार की पहचान है। अवमानवीकरण की प्रक्रिया ने शब्द को तो दूषित किया ही, साथ ही मानवीय अनुभव का भी अवमूल्यन किया है और इसमें यन्त्र और सत्ता की सर्वग्रासी शक्ति ही नहीं, वैज्ञानिकतावादी होने का दावा करने वाले वे दर्शन भी सहयोग करते रहे हैं जो मनुष्य और उसकी चेतना के सारे कार्य व्यापारों को जड़ प्रकृति के नियमों से संचालित मानते हैं। इन दर्शनों के लिए मनुष्य का अस्तित्व उसकी चेतना अपने आप में मूल्य नहीं है। उसका जैविक व्यवहार ही नहीं उसके भावनात्मक जीवन और अनुभव-जगत की प्रामाणिकता को भी प्राकृतिक विज्ञानों के निष्कर्षों के आधार पर व्याख्यायित और निर्धारित तक करने की कोशिश की जाने लगी है। व्यवहारवादी मनोविज्ञान और प्राकृतिक विज्ञानों के जरिये इस बात के प्रयास होने लगे हैं कि मनुष्य के व्यवहार को उसके अनजाने ही नियन्त्रित कर लिया जाय। स्वयं को दूसरों से समझदार समझने वाले कुछ लोग अपनी शक्ति के आधार पर पूरी मानव

नियमि को अपनी इच्छानुसार नियन्त्रित करने की कोशिश करें, यह अपने आप में सम्पूर्ण मानव जाति के अवमानवीकरण की पूर्वपीठिका है। विज्ञान की बुनियादी शर्त ही यह है कि वह किसी भी निष्कर्ष को अंतिम गत्य की तरह नहीं स्वीकार कर सकता। इसलिए विज्ञान द्वारा प्रदत्त शक्ति का सम्पूर्ण मानव जाति को कुछ लोगों की इच्छानुसार एक माने में ढालने के लिए प्रयोग करना स्वयं विज्ञान का अमानवीय और अवैज्ञानिक उद्देश्य के लिए किया गया प्रयोग होगा। कोई भी दर्शक— चाहे वह आध्यात्मिक हो या भौतिक—मानवीय अनुभूति का स्थानापन्न या उसकी कमीटी नहीं हो सकता। आज जब औद्योगिक सभ्यता मनुष्य के अनुभव की विशिष्टता को एक औसत अनुभव में बदलने के लिए मचेष्ट है तथा दर्शन और विचार-धाराएँ अपने उद्देश्यों के प्रति अनुकूलता को ही मनुष्य के अस्तित्व की सार्थकता की कमीटी समझती और व्यवस्थाएँ हर प्रकार के स्थूल और सूक्ष्म उपाय अपना कर उसके अनुकूलन में लगी हैं तब कविता की सार्थकता इसमें है कि वह मानवीय अस्तित्व और अनुभूति को फिर केन्द्र में स्थापित करती है। अनुभव की शुद्धता पर आग्रह आज की कविता का स्वभाव है। कविता पहले भी अनुभव पर ही आधारित रही है लेकिन तब विज्ञान या विचार-धारा की कमीटी पर अनुभव के गत हो सकने की आशंकाएँ व्यक्त नहीं की गई थी, अतः कविता को भी उस पर अतिरिक्त आग्रह करने की आवश्यकता नहीं थी। यह साक्ष्य मनोवैज्ञानिक प्रकृति है कि सामाजिक विज्ञानों में वैज्ञानिकता और निर्व्ययक्तता के आग्रह के बढ़ते चले जाने के साथ-साथ कविता में अनुभूति की शुद्धता का आग्रह प्रबल होता गया है और कविता अपने आप में सत्य की तलाश की एक स्वायत्त अनुभूत्यात्मक प्रक्रिया बनती गई है और ऐसा वह मानवीय अनुभव को केन्द्र में बनाये रख कर ही कर सकती है। एडगर एलन पो से लेकर आज तक हुए सभी काव्यान्दोलनों ने किसी न किसी रूप में अनुभूति की शुद्धता पर आग्रह किया है और स्थूल द्वायों का वर्णन या कभी-कभी उत्तक सकेत तक भी उन्होंने अनिवार्य नहीं माना है। मैं जानता हूँ कि कुछ लोग इस तरह की कविता को वस्तु-सत्य से कटी हुई या आत्मपरक कह कर अप्रासंगिक करार देना चाहेंगे किन्तु उन्हें मुक्तिबोध के इस कथन को याद करना होगा कि “आधुनिक युग के आत्म-परक काव्य की एक विशेषता यह रही है कि कभी तो उसके सन्दर्भ स्पष्टतः सकेतित होते हैं और कभी वे काव्य में व्यक्त भाव या भावना के भीतर से दीपित और ज्योतिष हो उठते हैं। अतएव काव्य-भावना के आन्तरिक

वास्तविक सन्दर्भों को भूलने से या उनको गनत ढग से लेने से काम नहीं चलेगा ।”

अनुभूति की शुद्धता पर आग्रह ही आज के कवि को मतवादी होने से रोकता है । आज जिस जटिल परिस्थिति में मनुष्य रह रहा है उसमें किसी भी चीज के बारे में कोई मत अन्तिम तौर पर कायम नहीं किया जा सकता । कवि की अनुभूति में बाह्य जगत और अन्तर्भूत की कई गुटियाँ एक साथ झलकती हैं और अपने ही अनुभव के प्रति एक द्वन्द्वात्मक भाव उसमें पैदा हो जाता है । सच पूछें तो कविता से बाहर भी उसके लिए कोई रास्ता नहीं है जहाँ से वह चाहे भी तो कोई कसौटी प्राप्त कर सके क्योंकि अब तो विज्ञान भी वास्तविकता को उसके सही स्वरूप में जान सकने का दावा छोड़ चुका है । प्रत्येक अनुभूति इसीलिए कविमन में दुविधा और अनिश्चय से ग्रस्त हो जाती है और यह दुविधा अनिश्चय या संशय उसके विम्बों में, उसकी कविता की पूरी बनावट में घुल जाता है । लेकिन यह दुविधा यह संशय उस मतवादिता से अधिक मानवीय और लोकतान्त्रिक है जो अपने से इतर अनुभव के प्रति असहिष्णु हो जाये । आज की कविता की भाषा यदि अस्पष्ट, जटिल या कभी-कभी विरोधाभासपूर्ण लगती है तो यह उसके सत्य के अधिक नजदीक होने का ही नहीं, मानवीय होने का भी प्रमाण है । आत्म-प्रदर्शन और विद्रोह की चालू मणिमाओं और अतिव्याप्ति से परिपूर्ण सरलीकृत वक्तव्यों के दमघोड़ माहौल के बीच अमूर्त शक्तियों और युक्तिसत्यो पर आधारित अमानवीय व्यवस्था के बरअवस आज की श्रेष्ठ कविता मनुष्य के अस्तित्व को, उसके त्रास और सुख को, उसकी आकांक्षाओं और आशंकाओं को, उसके साहस और उसकी भीरुता को, तथा उसके छोटे-छोटे आत्मीय प्रसंगों के अनुभवों को पुनर्स्थापित करती है । इसलिए आज कविता पहले से अधिक प्रासंगिक और सार्वक है ।

परिवेश की चुनौतियाँ और आलोचना

विषय इतना व्यापक है कि एक छोटे पत्र में इसके सभी पहलुओं और आयामों को समेटना सम्भव नहीं है—कम से कम मेरे लिए तो निश्चय ही नहीं। इसलिए कुछ भी कहने के पूर्व यह स्वीकार कर लेना सही होगा कि मैं जो कुछ कह सकूँगा वह विषय का एक अंश मात्र ही होगा और उससे इतर और बहुत कुछ बच रहेगा जो निश्चय ही महत्वपूर्ण और विचारणीय होगा। समय के अभाव और अपने सामर्थ्य की सीमा को देखते हुए आज के परिवेश की सभी सामाजिक, सांस्कृतिक समस्याओं पर चर्चा करने की बजाय मैं अपने को उन्हीं साहित्यिक समस्याओं पर केन्द्रित करने की कोशिश करूँगा जिनका सम्बन्ध मुख्यतया आज के परिवेश से है।

साहित्य-रचना एक निश्चित परिवेश में होती है — वह परिवेश प्राकृतिक भी होता है तथा सामाजिक, सांस्कृतिक और भाषिक भी। इसलिए साहित्य बल्कि कला मात्र से यह अपेक्षा की जाती रही है कि उसमें अपने परिवेश का धिम्ब या गुँज मिलनी चाहिए। परिवेश निरन्तर गतिशील है, अतः वह भी चाहा जाता रहा है कि उसके बदलते रूपों की पहचान भी साहित्य में निरन्तर प्रतिबिम्बित होती रहे। अपने परिवेश की केन्द्रीय प्रवृत्ति और समस्याएँ क्या हैं और उनके समाधान की सही दिशा कौनसी है, इसे लेकर तो विभिन्न साहित्यकारों में फिर भी मतभेद हो सकते हैं — और निश्चय ही इस सम्बन्ध में किसी एक सर्वसम्मत समाधान तक पहुँचना फिलहाल सम्भव नहीं हो सका है। लेकिन परिवेश का प्रभाव साहित्य पर पड़ता है इसलिए लेखक को उसके विभिन्न पक्षों और उन के द्वारा प्रस्तुत चुनौतियों की ठीक पहचान होनी चाहिए, इसे लेकर कोई विवाद नहीं है — कम से कम हिन्दी में तो फिलहाल नहीं है। एक वर्ग है जो यह मानता है कि रचना अनिवार्यतया अपने परिवेश की ही उपज होती है यानी परिवेश से हटकर रचना सम्भव ही नहीं है — तब यह सवाल भी पूछा जाना चाहिए कि फिर परिवेश से जुड़ने पर अतिरिक्त आग्रह क्यों? जब हम पहले से ही यह मानते हैं कि रचना परिवेश से ही सम्भव हो पा रही है तो उससे जुड़ी तो वह है ही। इसके मानी यही

हुए कि हम यह मानते हैं कि परिवेश की पहचान, बोध या अनुभव के विभिन्न रूप और स्तर हैं। साहित्य क्योंकि अनुभूति पर आधारित है, अतः यह कहना बहुत मुश्किल है कि एक विशेष प्रकार की अनुभूति अधिक प्रासंगिक या प्रामाणिक है और अन्य सभी रूप छद्म है। इस तरह का कोई भी आग्रह और लेखक के अनुभव जगत को एक निश्चित दिशा की ओर मोड़ने या निश्चित परिधि तक ही सीमित रखने की कोई भी मनोवृत्ति अन्ततः साहित्य में भी एक प्रकार की फासिस्ट प्रवृत्ति को पैदा करती है — चाहे उसका उद्देश्य यह न भी रहे। रचना में उक्त अनुभूति के खरेपन की कसौटी रचना से बाहर नहीं मिल सकती और यदि हो भी तो यह सवाल भी निरन्तर बना रहेगा कि यह वस्तुतः साहित्यिक कसौटी है भी कि नहीं।

लेकिन तब आधुनिक काल में परिवेश और साहित्य के सम्बन्धों का सवाल क्यों एकाएक अधिक महत्वपूर्ण हो गया और लेखक और आलोचक सभी उस पर विचार करने के लिए क्यों विवश हैं — वल्कि प्रत्येक जेनुइन लेखक को इससे सम्बन्धित सवालों से क्यों टकराना पड़ता है? मध्य-काल तक भी लेखक परिवेश से प्रभावित तो होता ही था और उसके साहित्य में उसकी पहचान भी दिख जाती थी लेकिन न तो वह इस ओर सजग होता था और न आलोचना या रचना के मूल्यांकन में इस बात को लेकर विशेष चिन्ता की जाती थी कि कोई भी कृति किस हद तक अपने काल में प्रासंगिक है या रही होगी। ये सभी सवाल आधुनिक काल के प्रारम्भ के बाद ही क्यों अधिक महत्वपूर्ण होने लगे? क्या इसका तात्पर्य यह है कि आधुनिक काल में परिवेश में हो रहे बदलाव ने कुछ ऐसी चुनौतियाँ स्वयं साहित्य के सम्मुख प्रस्तुत कर दी हैं जो पहले नहीं थी — कम से कम चुनौती के रूप में नहीं थी और उनका असर साहित्य-रचना और सम्प्रेषण-प्रक्रिया पर पड़ा है और इसलिए आलोचना का भी यह दायित्व हो जाता है कि वह इन प्रभावों को पहचानते हुए रचना की सार्थकता को उजागर करे। आधुनिक काल के प्रारम्भ से — चाहे उसकी शुरुआत हम पुनर्जागरण काल से मानें या औद्योगिक क्रांति के प्रारम्भिक दिनों से — लेकर आज तक हमारे परिवेश में जो सबसे अधिक महत्वपूर्ण परिवर्तन हुआ है वह है यान्त्रिकी या प्रौद्योगिकी का विकास जिसने समग्र आधुनिक जीवन को गहराई से प्रभावित किया है। इस प्रौद्योगिकी ने ही औद्योगीकरण को जन्म दिया जिसने न केवल पारम्परिक सामाजिक संस्थाओं को प्रभावित किया वल्कि आगे आने वाले अधिक-परिवेश की चुनौतियाँ और आलोचना

सामाजिक और राजनैतिक प्रवृत्तियों, आन्दोलन और मानवीय चेतना पर पड़ने वाले उनके प्रभावों की जड़ में भी बही रहा है।

यह उल्लेखनीय है कि इस प्रौद्योगिकी के विकास के साथ-साथ मानवीय विरादरी जितनी विस्तृत होती गई है मनुष्य का अपने निकट परिवेश से रागात्मक रिश्ता उतना ही कम होता गया है—वर्ल्क यों कह सकते हैं कि मनुष्य जितना अन्तर्राष्ट्रीय होता गया है उतना ही अकेला भी। यह आश्चर्यजनक है कि एक ओर वह अपने को सम्पूर्ण मानवीय जीवन और इतिहास से जुड़ा हुआ पाता है तो दूसरी ओर निजी स्तर पर नितान्त अकेला असहाय, अजनबी और असुरक्षित। साहित्य में इन दोनों ही प्रकार की अनुभूतियों की अभिव्यक्ति होती रही है—लेकिन फिलहाल मैं जिस बात की ओर सकेन करना चाहता हूँ यह यह है कि जुड़े होने के साथ-साथ हम अकेलेपन या अजनबीपन के बोध में एक नयी प्रकार की सम्प्रेषण परिस्थिति को जन्म दिया है। साहित्य अनिवार्यतः सम्प्रेषण भी है अतः यह आवश्यक है कि इस अकेले आदमी के साथ एक सम्प्रेषण, एक संवाद कायम किया जाय। यह कैसे हो? यह आकास्मिक नहीं है कि हम अकेलेपन के तीव्र बोध के साथ-साथ सम्प्रेषण की समस्या भी आधुनिक साहित्य में निरन्तर बहस का मुद्दा बनी रही है और अपने अकेलेपन के घेरे में बन्द व्यक्ति तक एक दूसरे अकेलेपन को तोड़कर न पहुँच पाने या इस प्रक्रिया में उठ रही समस्याओं का कोई समाधान न निकाल पाने के कारण बहुत से रचनाकार ऐसे भी हुए हैं जिन्होंने मानो उकता कर सम्प्रेषण को कला या रचना का कोई अनिवार्य धर्म मानने से इनकार कर दिया है। आलोचना से रचना के मूल्यांकन की आशा तो पहले भी की जाती रही है लेकिन आधुनिक काल में यदि मूल्यांकन की वजाय रचना के विस्लेषण, उसकी प्रासंगिकता की पहचान या रचना की समझ विकसित करने की मांग अधिक की जाती है तो उसका एक कारण यह भी है कि आलोचना से अब यह अपेक्षा की जाने लगी है कि वह रचना के सम्प्रेषण की भूमिका तैयार करने का दायित्व भी निभाये—वर्तक यह दायित्व भी दोहरा है क्योंकि एक ओर उसे रचना को पाठक तक पहुँचाने में पुल का काम करना है और दूसरी ओर सम्प्रेषण के ही सरलीकृत फार्मूलो के खतरी और उनके कारण हो रही अनुभूति की विकृति के खिलाफ चेतावनी भी देते रहना है। यह स्थिति चाहे दुखद हो पर सत्य है कि आज रचना के अधिकतर पाठक या तो रचनाकार हैं या आलोचक और रचनकारों के मन में एक दबी आकांक्षा यह भी रहती है कि उन्हें कोई एक भी ठीक आलोचक मिल जाये—

बल्कि कई बार तो स्वयं रचनाकार ही प्रकारान्तर से अपने आलोचक का काम करने लग जाते हैं — याने दूसरे वहानों से वे अपनी ही रचना की प्रासंगिकता, औचित्य या सार्थकता की ओर अग्रत्यक्ष सकेत करते रहते हैं। यह नहीं मान लेना चाहिए कि इसके पीछे सिर्फ यश की महत्त्वाकांक्षा है क्योंकि लोकप्रियता जैसी चीज तो किसी भी आधुनिक लेखक के लिए फिर भी दूर रहती है — लेकिन अपने को दूसरे द्वारा ठीक तरह से समझे जाने यानी अपने सम्प्रेषित हो पाने का मानसिक सन्तोष भी तो उसके बिना सम्भव नहीं है — यह सन्तोष एक रचनात्मक आवश्यकता है। यही कारण है कि आधुनिक काल में आलोचना भी साहित्य के लिए अत्यधिक महत्वपूर्ण मानी जाने लगी है। हिन्दी साहित्य का पिछले कुछ वर्षों का इतिहास इस बात का साक्ष्य है कि कुछ कवियों के महत्व को तभी स्वीकार किया गया और उनका आगामी पीढ़ी पर गहरा असर भी तभी पड़ सका जब किसी महत्वपूर्ण आलोचक ने साहित्य जगत का ध्यान उसकी ओर आकर्षित किया। इस प्रकार आलोचना केवल सहायक विधा नहीं रही बल्कि साहित्य के विकास में एक मुख्य और सक्रिय उपकरण हो गई — यद्यपि यह फिर भी वहस का विषय हो सकता है कि हिन्दी में आलोचना ने अपने इस नए दायित्व का निर्वाह पूरे उत्तरदायित्व की भावना से किया या नहीं ?

आधुनिक प्रौद्योगिकी की एक देन आधुनिक संचार और प्रसार माध्यम है यानि अलवार और रेडियो, दूरदर्शन, फिल्म आदि जिन्हें हम 'मीडिया' के नाम से जानते हैं। आधुनिक समाजों में मीडिया सम्प्रेषण का एक सशक्त माध्यम है और इसने भी सम्प्रेषण के लिए नये प्रकार की मनोवैज्ञानिक परिस्थिति पैदा की है। सम्प्रेषण का माध्यम होने के साथ मीडिया एक उद्योग और व्यवसाय भी है, अतः तकनीकी विवशताओं के साथ-साथ उद्योग व्यवसाय की शक्तों का असर भी उसकी पूरी अर्थ-प्रणाली पर पड़ता है। उसका पूरा प्रयास अकेले व्यक्ति को सम्मोहित करना है — चाहे उसका उद्देश्य राजनैतिक हो या व्यावसायिक — यानि वह चेतना पैदा नहीं करना बल्कि उसे सुला देता या एक विशेष दिशा की ओर मोड़ने की जाने-अनजाने में कोशिश करता ही है और इस कारण भाषा और अन्य कला-उपकरण कितने भ्रष्ट और अपने बुनियादी प्रयोजन की पूर्ति में कितने कम प्रभावशाली होते जाते हैं, इसकी चिन्ता नहीं करता। दरअसल मीडिया न केवल झूठ को बल्कि सत्य को भी इतना चीख-चिल्लाकर कहता है कि उसका ग्राहीता धीरे-धीरे धीमी और अन्तरंग आवाज सुनने का भी अम्यस्त नहीं रह जाता। कभी इस पर भी शोध

की जानी चाहिए कि साहित्य के सम्प्रेषण पर ही नहीं पूरी सम्प्रेषण-प्रक्रिया और शिक्षा-प्रणाली पर भी मीडिया के इस चीखते स्वभाव का क्या प्रभाव पड़ रहा है। ऐसे भी लेखक मिल सकते हैं जिनके साहित्य पर इस चीख और आवेश का असर देखा जा सकता है। लेकिन मूलतः साहित्य का स्वभाव अन्तरंग बातचीत का स्वभाव है — यदि वह कभी चीख होता भी है तो एक दबी हुई, घुटी हुई चीख। "कला या कविता में हम तेज गति से भागी जा रही जिन्दगी को भी एक ठहरे हुए क्षण में देखते हैं — सभी उसकी गति की भी सही पहचान सम्भव है।" इसलिए जहाँ इस नयी सम्प्रेषण-परिस्थिति ने साहित्य के सम्मुख यह समस्या उत्पन्न की कि वह तेज गति से भागी जा रही चीखती जिन्दगी को एक ठहरे हुए क्षण की तरह उस पाठक तक अन्तरंग स्वरों में सम्प्रेषित करे जिसके कान के पर्दे एक निरन्तर चीख भरे माहौल में फट रहे हैं, वही आलोचना पर भी यह दायित्व आया कि वह गति और आवेश के इस माहौल में अन्तरंग स्वरों और अन्तर्ध्वनियों की पहचान बराबर बनाये रखे।

यही यह उल्लेख भी अप्रासंगिक नहीं होगा कि साहित्यिक प्रवृत्तियों और आन्दोलनों की भी एक अपनी चीख और आवेश होते हैं जिनकी गूँज में ऐसी बहुत सी कृतियाँ और रचनाकार अनसुने रह जाते हैं जो उन साहित्यान्दोलनों की चीख से अलग अपनी मृदु किन्तु निजी आवाज रखते हैं। यह दुर्भाग्य है कि अधिकांशतः ऐसे रचनाकारों को लम्बे समय तक उपेक्षा का शिकार होना पड़ता है। क्या इसका मतलब यह नहीं होता कि आलोचना भी इस आवेश का शिकार हो रही है और अपने दायित्व का निर्वाह ठीक तरह से नहीं कर पाती। यह बिन्दु अलग से पूरे विचार की माँग करता है कि क्या हमारी भाषा में आलोचना इस कमजोरी से मुक्त रही है? क्या आधुनिक बल्कि समकालीन युग में भी बहुत सी रचनाओं और रचनाकारों को लम्बे समय तक उपेक्षित नहीं रहना पड़ा है? यह केवल सयोग नहीं है कि हिन्दी में आलोचना अधिकांशतः कृतिनिष्ठ होने की बजाय प्रवृत्तिपरक होती जा रही है यानि किसी भी कृति को तभी स्वीकार किया जाता है जब वह किसी सामान्य वर्गीकरण के अन्तर्गत आती हो तथा उसकी अपनी विशिष्टता की ओर बहुत कम ध्यान दिया जाता है। इससे क्या यह नहीं ध्वनित होता कि अपने सम्मुख प्रस्तुत चुनौतियों का रचनात्मक मुकाबला करने की बजाय आलोचना स्वयं ही उन का शिकार होती जा रही है?

नये सामाजिक परिवेश में प्रसार-साधनों की शक्तिमत्ता, बहुलता, और बढ़ती

हुई साक्षरता ने भी साहित्य के सम्मुख नयी प्रकार की कुछ समस्याएँ पैदा की हैं। साहित्य के विस्तार की सम्भावनाएँ अब केवल कुछ लोगो तक सीमित न रहकर हर व्यक्ति की पहुँच के भीतर हैं। निश्चय ही इस से साहित्य की शक्ति भी बढ़ी है और इस बढ़ी हुई शक्ति को सत्ता के सभी रूपों और केन्द्रों ने ठीक तरह से समझा भी है। अतः स्वाभाविक है कि स्थापित सत्ता और उस पर अधिकार करने की आकांक्षा रखने वाले सभी लोग साहित्य की शक्ति के इस विस्तार को समझते हुए उसे अपने अधिकाधिक अनुकूल करने या कम से कम उसे अपने प्रतिकूल न रहने देने की नीयत रखने लगे हैं। इसके लिए प्रलोभन, भय, प्रताड़ना और कभी-कभी मानवीय भविष्य के छद्म बहाने से भी साहित्य-कार की स्वतन्त्रता और साहित्य की स्वायत्तता को खंडित करने की कोशिश की जाती रही है। यह आकस्मिक नहीं हैं कि पश्चिमी देशों में बहुत से लेखकों के लिए साहित्य एक व्यवसाय या कैरियर होता जा रहा है और बड़े प्रकाशन-ग्रुहों या मीडिया द्वारा विज्ञापन और पुरस्कारों आदि के माध्यम से लेखकों को भी उठाया गिराया जाता रहा है। दूसरी ओर यही कार्य राज्य या राजनैतिक दलों और उनसे सम्बन्धित साहित्यिक कही जाने वाली समस्याएँ करती रही है। एक समय में जो लेखक अपने लेखन के कारण यातनापूर्ण कारागार में रख दिया जाता है, वही कुछ असें बाद सत्ता के नेतृत्व या मिजाज में बदलाव के कारण सत्य का प्रवक्ता मान लिया जाता है और उस में यत्किंचित परिवर्तन के साथ ही पुनः देशविरोधी घोषित कर दिया जाता है। मध्यकाल तक लेखक राज्य के लिए इतना बड़ा खतरा नहीं हो सकता था अतः उसे अपने लिए इस्तेमाल करने की प्रवृत्ति या उसकी स्वतन्त्रता का दमन करने की कोशिश के उदाहरण भी विरल हैं, लेकिन आधुनिक काल में मिली नई शक्ति ने साहित्य के सम्मुख यह खतरा भी भयंकर रूप में प्रस्तुत किया है।

लेकिन इसके साथ ही यह भी स्पष्ट है कि कई बार सत्ता के प्रलोभन या आतंक की वजाय सिद्धान्त या विचारधारा या मतवाद के प्रति समर्पण भी साहित्य की स्वायत्तता को खंडित और उसे उस के मूल धर्म से च्युत कर सकता है। साहित्य का मुख्य आधारकेन्द्र मानवीय अनुभूति है, सिद्धान्त या विचार-धारा नहीं। सिद्धान्त या धारणा मूलतः युक्तिसत्य होती है जबकि अनुभूति मूलतः या जीवन्त और प्रत्यक्ष सत्य। यह अद्वितीय है कि सूक्ष्म से सूक्ष्म दार्शनिक धारणाओं और आध्यात्मिक-अलौकिक कही जाने वाली अनुभूतियों की पहचान भी साहित्य में लौकिक, मूलतः और जीवन्त मानवीय अनुभव के रूप में होती है—

तभी वह साहित्य है। अतः कोई भी विचारधारा—चाहे वह आध्यात्मिक हो या भौतिकवादी—साहित्य की रचना, परस्पर और मूल्यांकन की कगौटी नहीं हो सकती। वह साहित्य के विद्वलेयण और समग्र में एक सीमा तक हमारी सहायता कर सकती है, लेकिन उसकी श्रेष्ठता या प्रासंगिकता के एक मात्र प्रतिमान के रूप में स्वीकार नहीं की जा सकती। यदि ऐसा होता है तो यही मानना होगा कि विचारधारा या संगठन चाहे वह राज्य हो या कोई राजनैतिक दल या कोई साम्प्रदायिक संस्था, साहित्य की ही नहीं मानव मान की स्वाधीनता के लिए दमनकारी है। इस सन्दर्भ में लूकाच का यह कथन स्मरणीय है कि वास्तविक अनुभव ही साहित्य का आधार है और सकल्प, चाहे वे कितने ही सदाशयता-पूर्ण हो, उस की जगह नहीं ले सकते।

यही कारण है कि साहित्य बल्कि प्रत्येक जेनुइन कलाकर्म आधुनिक युग में सिर्फ मानवीय अनुभूतियों की ही अभिव्यक्ति नहीं है बल्कि ऐसा करता हुआ वह प्रकारान्तर से मानवीय स्वाधीनता के लिए भी एक प्रकार का संघर्ष कर रहा होता है। इसलिए आलोचना के लिए यही करणीय हो जाता है कि वह स्वतन्त्रता के इस संघर्ष में रचना के साथ क्या मिलाकर हर मोर्चे पर लड़े। लेकिन दुर्भाग्य से अधिकांशतः यह देखा गया है कि आलोचना न केवल रचना से पहले घुटने टेक देती है बल्कि विरोधी पक्ष के साथ मिलकर रचना को आहत करने में सक्रिय भूमिका अदा करने लग जाती है। आधुनिक परिवेग में आलोचना का सबसे बड़ा दायित्व ही यही है कि वह जहाँ रचना की प्रासंगिकता को रचना के अपने अनुभव-लोक के प्रकाश में उजागर करे वहीं निरन्तर यह चेतावनी भी देती चले कि रचनाकार कहीं और किस-किस तरह लोकप्रियता, व्यावसायिकता, मीडिया, सत्ता या मतवाद के सम्मुख पराजित हो रहा है और किस तरह वह इन सारी विपरीत परिस्थितियों में भी रचनाकर्म की सार्थकता और स्वतन्त्रता को सुरक्षित रखने की जहोजहद में है।

मैं जानता हूँ कि मेरे ये विचार निर्विवाद नहीं हैं और सही तो यह है कि मैं यह दावा भी नहीं कर सकता कि मैं स्वयं अपने आलोचना कर्म में भी इन दायित्वों का ठीक तरह से निर्वाह कर पाया हूँ। यह भी नहीं कि मैं जो कुछ कह रहा हूँ उसके प्रति इतना आश्वस्त हूँ कि किसी दूसरे पक्ष की ओर देखने की आवश्यकता भी नहीं समझता। लेकिन इस पक्ष से आपकी विचारप्रक्रिया किंचित भी उत्तेजित हुई तो निश्चय ही आपके विचार मेरी समस्या को मेरे

ही सम्मुख अधिक स्पष्ट रूप से रखने में सहायक होंगे और तब आप जैसे विद्वानों के सम्मुख की गई मेरी यह घृष्टता भी मेरे लिए तो लाभकारी ही होगी।

राजस्थान साहित्य अकादमी द्वारा उदयपुर में आयोजित लेखक-सम्मेलन में पढ़ा गया पत्र

परिवेश की चुनौतियाँ और आलोचना 47

समकालीन सम्प्रेषण और रंगमंच

प्रत्येक कला स्वभावतः सत्य की खोज और उस की अभिव्यक्ति है, अतः स्वाभाविक ही वह सम्प्रेषणधर्मों भी है। इसलिए अपनी अभिव्यक्ति और सम्प्रेषण के लिए वह अपने स्वभाव के अनुरूप उपकरणों का उपयोग करती है—जिस का एक अर्थ यह भी हुआ कि प्रत्येक कलाविधा जिन उपकरणों के माध्यम से रची जाती, अभिव्यक्त और सम्प्रेषित होती है वे बहुत हद तक उस कला-विशेष के स्वभाव और प्रभाव के निर्धारक तत्त्व हो जाते हैं। अतः सम्बन्धित माध्यम और उपकरणों में होने वाले परिवर्तन अपने से सम्बन्धित कलाविधा के स्वरूप और सम्प्रेषण में भी कुछ परिवर्तन घटित करते हैं। दूसरे शब्दों में, सम्प्रेषण परिस्थिति में परिवर्तन के साथ सम्बन्धित कला के स्वरूप और सम्प्रेषण में भी परिवर्तन होता है। कलामात्र का केन्द्रीय तत्त्व अनुभूति है और उस की पहचान भी कला-माध्यम के स्वरूप से प्रभावित होती है। अतः इन उपकरणों या माध्यम का स्वरूप और उस में घटित हो रहे परिवर्तन अनुभव के प्रति हमारी दृष्टि में कुछ जोड़ते हैं।

विभिन्न सम्प्रेषण माध्यमों में जो परिवर्तन हमारे काल में हुए हैं उन्होंने काफी हद तक अपने से सम्बन्धित कलाओं को प्रभावित किया है। छापाखाने ने भाषिक माध्यम वाली कलाओं, रेडियो और ग्रामोफोन ने संगीत तथा फिल्म और टी.वी. ने दृश्य कलाओं में जो परिवर्तन किये हैं वे इतने स्पष्ट हैं कि उन की अलग-अलग चर्चा करने की कोई आवश्यकता शायद नहीं है। इन बदलती हुई सम्प्रेषण परिस्थितियों के सन्दर्भ में रंगमंच की स्थिति पर विचार करने से पूर्व मैं यह स्पष्ट कर देना चाहूँगा कि रंगमंच एक प्रकार का “टीम वर्क” है और उस पर सभी पक्षों की दृष्टि से विचार होना चाहिए। लेकिन इस विधा से मेरा जुड़ाव मुख्यतः एक लेखक के रूप में रहा है, अतः मैं जो कुछ कहूँगा उस की सीमा भी काफी स्पष्ट है।

सम्प्रेषण की समकालीन परिस्थितियों ने सभी कलाविधाओं पर उन की स्वभावगत विशेषताओं की सीमा में कई प्रकार के प्रभाव डाले हैं, लेकिन एक

सामान्य प्रभाव सभी पर एक-सा पड़ा है और उसे हम न केवल समग्र सम-कालीन सम्प्रेषण की एक सामान्य प्रवृत्ति के रूप में पहचान सकते हैं बल्कि उसी के परिप्रेक्ष्य में रंगमंच की एक ऐसी विशिष्ट प्रवृत्ति को रेखांकित कर सकते हैं जो उसे अलग से एक और सार्थकता देती है। मैं समकालीन सम्प्रेषण की जिस सामान्य प्रवृत्ति की ओर संकेत करना चाहता हूँ वह है सजीव मानवीय उपस्थिति का अभाव। आधुनिक परिस्थितियों से पूर्व सम्प्रेषण दो सजीव उपस्थितियों में घटित होने वाली प्रक्रिया था लेकिन अब वह एक निर्जीव वस्तु और एक सजीव के बीच घटित होने वाली प्रक्रिया है। छपा हुआ शब्द और रिकार्ड की हुई ध्वनि सजीव मानवीय उपस्थिति का प्रभाव नहीं उत्पन्न कर सकती। यह तो शायद नहीं कह सकते कि सिर्फ इसी के कारण लेकिन इस परिवर्तन के कारण भी एक सहज मानवीय प्रक्रिया का काफी हद तक यन्त्रीकरण हुआ है जिस ने उस हद तक इस प्रक्रिया का विमानवीकरण भी किया है क्योंकि उस में एक तरफ की मानवीय उपस्थिति का स्थान एक यन्त्र ने ले लिया है। ऐसी परिस्थिति में यह सम्भव नहीं हो सकता कि दूसरे पक्ष की ग्रहणप्रक्रिया पर इस का कोई असर होता ही नहीं। कहीं ऐसा तो नहीं है कि कला इसलिए जीवन के भाव को सुस्कारित करने की प्रक्रिया न रह कर धीरे-धीरे ड्राईगरूम या अज्ञायवधर की चीज होती जा रही है। मुझे तो यह भी लगता है कि सम्प्रेषण के यन्त्रीकृत होते चले जाने की प्रक्रिया ने काफी हद तक सम्प्रेष्य वस्तु को भी प्रभावित किया है। इस प्रक्रिया के सम्मुख समर्पण कर देने वाले लेखक-वर्ग में एक अनात्मीय वस्तुपरकता और एक ठंडी तटस्थ मुद्रा का आग्रह प्रबल होता गया है जब कि मानवीय उपस्थिति की अनिवार्यता को महसूस करने वाले लेखकों की रचनाओं में आन्तरिकीकरण की प्रवृत्ति और आत्मीय स्वरों की ललक अधिक दिखायी देती है जो अन्य कारणों के अलावा कुछ हद तक प्रकारान्तर से सजीव मानवीय उपस्थिति के अभाव की क्षतिपूर्ति की कोशिश का मनोवैज्ञानिक प्रतिफलन लगती है।

इन परिस्थितियों में रंगमंच की विशिष्टता और सार्थकता पूरी उजागर हो जाती है। रंगमंच को परिभाषित करने के प्रयत्नों में अक्सर कहा जाता रहा है कि यह सभी कला-प्रकारों का एक समन्वय है, लेकिन सभी कलाओं की घटलती हुई सम्प्रेषण-प्रक्रिया के बावजूद रंगमंच की बुनियादी प्रक्रिया में परिवर्तन न होना इस बात की ओर संकेत करता है कि सभी कला माध्यमों का अपने उपकरणों के रूप में इस्तेमाल कर सकने का सामर्थ्य रखने के बावजूद वह उन

सब से अलग एक विशिष्ट कला माध्यम है जिस का केन्द्रीय आधार सजीव मानवीय उपस्थिति है—बल्कि सक्रिय मानवीय उपस्थिति। रंगमंच का बुनियादी माध्यम मानव स्वयं है। इससे कही यह भी ध्वनित होता है कि मानव स्वयं एक माध्यम हो सकता है। इस बात को दृष्टि में रख कर विचार करें तो कई ओर बातें झिलमिलती हैं पर उन पर ज्यादा चर्चा फिलहाल मूल बात से हट जाना होगा। लेकिन जब इतना तय हो जाता है कि सक्रिय मानवीय उपस्थिति के बिना रंगमंच ही सम्भव नहीं है और इस लिए सम्प्रेषण की बदली हुई परिस्थितियों में अन्य कलाओं में जहाँ सम्प्रेषण प्रक्रिया में—और इसलिए सम्प्रेष्य वस्तु पर भी—यान्त्रिकता का बुनियादी असर पड़ा; वहाँ रंगमंच आधुनिक तकनीकी उपकरणों का इस्तेमाल करते हुए भी मूलतः एक मानवीय माध्यम के रूप में अपने को बचाने में मग्न रहता, और इसलिए यह भी स्वाभाविक लगता है कि बहुआयामी विमानवीकरण और यन्त्रीकरण के विरुद्ध मानवीय सघर्ष के स्वरो का प्रभाव समकालीन नाटकों की एक प्रमुख धीम रहा।

साथ ही यह कहना भी प्रसंगान्तर नहीं होगा कि सम्प्रेषण प्रक्रिया में यन्त्र के बढ़ते हुए प्रभाव ने रंगमंच पर भी एक ऐसी शैली के विकास को प्रेरणा दी जिस में मानव शरीर को भी यन्त्रवत् इस्तेमाल करना है। 'फिजीकल थिएटर' में यान्त्रिकता के इस बढ़ते हुए मनोवैज्ञानिक दबाव का कुछ हद तक रंगमंचीय प्रतिक्रम देखा जा सकता है। लेकिन जिस तरह ध्वनि, प्रकाश और रंग-सृष्टि की सारी आधुनिक तकनीक मानवीय उपस्थिति को नहीं मिटा सकी, वैसे ही 'फिजीकल थिएटर' की यान्त्रिक शैली भी सजीव और सक्रिय मानव के माध्यम से ही अपने को प्रेषित कर सकी। नाटक या रंगमंच आज भी अपनी सारी साजसज्जा और अन्याय्य उपकरणों को हटा कर केवल मानवीय उपस्थिति के माध्यम से सम्प्रेषण कर सकता है।

इस दृष्टि से देखें तो समकालीन सम्प्रेषण परिदृश्य में रंगमंच का महत्व और सार्थकता न केवल अलग से रेखांकित होते हैं बल्कि एक और बुनियादी बात की ओर हमारा ध्यान आकर्षित होता है कि निरन्तर बढ़ती हुई यन्त्रीकृत और विमानवीकृत सम्प्रेषण व्यवस्था के सम्मुख रंगमंच सहो अर्थाँ में एक समान्तर सम्प्रेषण प्रक्रिया है। यही एक ऐसी सम्प्रेषण प्रक्रिया है जो ग्राहक पक्ष को सीधी प्रभावित करती और उस से सीधी प्रभावित होती है और इसलिए एक नाटक की हर प्रस्तुति एक कलाकृति है जो नाटक के प्रदर्शन के साथ ही समाप्त

हो जाती है। उस का अस्तित्व तभी तक है जब तक दोनों पक्ष आमने-सामने हैं।

समकालीन परिस्थिति में रंगमंच की यह विशिष्ट सम्प्रेषण प्रक्रिया कुछ और बातों की ओर भी इंगित करती है जिन्हें हम उसे फिल्म के समकक्ष रख कर बेहतर समझ सकते हैं। दोनों ही गतिशील दृश्य-कलाएँ हैं लेकिन फिल्म का दृश्य दृश्य का आभास है क्योंकि वह वस्तुतः पर्दे पर एक छाया है जब कि रंगमंच का दृश्य एक यथार्थ है। यह एक ऐसा फर्क है जिस से दोनों माध्यमों में यथार्थ की भिन्न प्रतीतियाँ सम्भव होती हैं। फिल्म यथार्थ को एक छायादृश्य में बदलती है और हम यह जानते हुए भी कि वह अयथार्थ है, पर्दे पर दृश्यमान छाया है, उसके माध्यम से यथार्थ को सम्प्रेषित करने और पहचानने की कोशिश करते हैं। रंगमंच की प्रक्रिया इस से बिल्कुल भिन्न है जिस में सामने जो कुछ घटित हो रहा होना है, वह यथार्थ होते हुए भी अयथार्थ हो जाता है क्योंकि हम जानते हैं कि वह अभिनय है। फिल्म में यथार्थ निरन्तर छाया ही रहता है जब कि रंगमंच के माध्यम से यथार्थ और यथार्थतर-में नहीं जानता कि यह शब्द सही है या नहीं—एक साय उद्घाटित होते हैं। शायद यही कारण है कि रंगमंच बुनियादी तौर पर यथार्थपरक शैली है—प्रतीकात्मक होने हुए भी यथार्थपरक और उसको लेकर किये गए सभी प्रयोगों में इस बात की अनदेखी नहीं की जा सकी है। शायद इसलिए कभी-कभी रंगमंच एक कला माध्यम के रूप में जीवन या सृष्टि की प्रत्यक्षवादी धारणा के अधिक करीब जान पड़ता है। भारतीय विचार-परम्परा में नाटक को सृष्टि या यज्ञ-प्रक्रिया से जोड़ कर देखना या अन्त्य भी इतिहास और जीवन की उपमा अधिकांशतः रंगमंच से देना इसी प्रकार की धारणा की ओर संकेत करते हैं।

शायद एक और दृष्टि से भी रंगमंच समकालीन परिस्थितियों और मानसिकता में बेहतर मवाद स्थापित कर सकता है। समकालीन मानसिकता का आग्रह भौतिक यथार्थता पर अधिक है, उस की उपेक्षा उसे अनादरत कर देती है। रंगमंच एक सम्प्रेषण माध्यम के रूप में उस का यह आग्रह पूरा करता है। यह माध्यम ग्राहक को अपने ग्लेसर में धक्काचोंब चाहे न कर सके लेकिन मनोवैज्ञानिक स्तर पर यह आने ग्रहीता की मानसिक बनावट के अधिक करीब पड़ता है। यही कारण है कि यान्त्रिक प्रक्रिया और छाया दृश्यों से ऊब और यथार्थपरकता तथा मानवीय उपस्थिति का आग्रह एक सवेदनशील मानस को बार-बार रंगमंच की ओर आकर्षित करता है।

समकालीन परिदृश्य में रंगमंच के इस स्वभाव को ध्यान में रखते हुए एक नाटक-कार की दृष्टि से इस पर विचार करना निश्चय ही अप्रासंगिक नहीं होगा। यह एक सामान्य और सर्वस्वीकृत सी धारणा रही है—खास तौर से आधुनिक युग में और भी अधिक—कि नाटक की सायंकता उस के अभिनेय होने में है, अतः नाटककार के लिए यह आवश्यक है कि नाट्य लेखन में अभिनेयता का पूरा खयाल रहे। लेकिन यह समग्र प्रक्रिया का सरलीकरण है। नाटक और रंगमंच ऐसी दो अलग चीजें नहीं हैं जिन्हें अभिनेता द्वारा जोड़ा जाना है बल्कि दोनों का वास्तविक माध्यम यथार्थ मानव ही है। नाटक का शब्दबद्ध रूप उसी मानव माध्यम का वाक्य है क्योंकि वाक्य अनिवार्यतया मानवीय गुण है और उस का रंगमंचीय रूप एक सवाक्य सक्रिय अभिव्यक्ति। यह माना जाता है कि नाट्य-निर्देशक का कर्म उस वाक्यबद्धता को दैहिक रूप देना है। लेकिन यह दैहिक रूप नाटककार की रचना से भी बाहर नहीं है। उसे सिर्फ ऐसी भाषा नहीं लिख देनी है जिसे कुछ मुद्राओं के साथ बोला जा सके। उस का सामर्थ्य इस बात में है कि वह अपने अनुभव की आगिक पहचान को भाषा दे-यानी वह शब्द की दैहिक अभिव्यक्ति की दृष्टि अपने में विकसित करे। इसलिए सही नाट्यभाषा वह है जो दैहिक सक्रियता में से उपजी हुई हो अर्थात् जिस में भाषा और देह यानी सूक्ष्म और स्थूल एक हो जाते हों। तभी भाषा मानव शरीर के माध्यम से अभिव्यक्त भी हो सकेगी। अतः साथ ही वह ऐसी भाषा हो जो मानव शरीर को भी एक माध्यम, एक प्रतीकात्मक माध्यम बना सकने में समर्थ हो—अर्थात् एक ऐसी भाषा जो न केवल स्वयं प्रतीक है बल्कि अपने प्रयोक्ता को भी प्रतीक की हैसियत दे। यह तभी सम्भव है जब आलेखकार में एक ऐसी दृष्टि का विकास हो जो समग्र मानवीय जगत के प्रतीकात्मक गूढ़ार्थ की ओर उन्मुख हो। यह आवश्यक नहीं है कि यह दृष्टि किसी धार्मिक-आध्यात्मिक दर्शन ही से प्रभावित हो—बल्कि सामान्य घटनाओं के फलितार्थ में किसी ऐतिहासिक या वैज्ञानिक प्रक्रिया की पहचान भी इसी तरह की एक दृष्टि है। जब हम सामान्य जीवन की घटनाओं को दो व्यक्तियों या समूहों का आकस्मिक संयोग न मान कर उन की पृष्ठभूमि में किन्हीं प्रवृत्तियों की प्रेरणा को पहचानने की कोशिश करते हैं तो उस में भी क्या कोई घटना विशेष किसी प्रवृत्ति का सकेतात्मक प्रतिफलन नहीं होती?

लेकिन लेखक को मानव शरीर के माध्यम से प्रकट होने वाली भाषा को शरीर से जोड़े रखते हुए सूक्ष्म एवं प्रतीकात्मक विश्वसनीयता अजित करनी होती

है। अतः अनिवार्यतया उस भाषा की व्यञ्जना को बहुआयामी होना होता है। दूसरे शब्दों में, भाषा का इकहरापन नाट्यात्मकता को, भाषा के माध्यम से सत्य के नाट्यात्मक उद्घाटन को सीमित करता है। इसलिए भाषिक स्तर पर आलेखकार की असली चुनौती यही है कि वह किसी तरह उस भाषा को रच सके जो एक ओर दैहिक अस्तित्व के साथ जुड़ी हो — जो केवल बौद्धिक अवधारणाओं की भाषा नहीं बल्कि गतिशील दैहिक सवेगों के साथ एकमेक हुई भाषा हो और दूसरी ओर उस देह को भी किसी मानवगम्य सत्य की प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति की तरह प्रस्तुत कर सके। वह भाषा जो देह की उपज हो, लेकिन इस सत्य की ओर भी इंगित करती हो कि देह भी किसी सत्य की अनुभूति और अभिव्यक्ति का चेतन माध्यम है। अन्य कलाएँ जहाँ अधिकांशतः निर्जीव उपकरणों को माध्यम बनाती हैं वहाँ रंगमंच एक ऐसी सम्प्रेषण प्रक्रिया है जो स्वयं मानव अस्तित्व को ही माध्यम के रूप में ग्रहण करती है। मानव स्वयं एक माध्यम हो जाता है — लेकिन विमानवीकरण के अर्थ में नहीं, बल्कि वह अब भी यन्त्र नहीं चेतना रहता है — बल्कि जहाँ उस की देह, उस का अस्तित्व किसी चेतना का माध्यम, उस की अभिव्यक्ति हो जाता है। मानव स्वयं एक माध्यम हो सकता है, यह विचार क्या सामान्य यथार्थ से इतर किसी बात की ओर इंगित नहीं करता? इसलिए नाटककार की असली चुनौती यह है—खास तौर से आज के विमानवीकृत समाज में—कि वह न केवल भाषा को बल्कि अपने वास्तविक माध्यम मनुष्य की सार्थकता को अर्जित करे और यह उसे सिर्फ भाषा के माध्यम से करना है। इसलिए नाटक का अभिनेय होना तो स्वाभाविक भाग है ही पर नाट्यभाषा की रचनात्मकता और सम्प्रेषणीयता इस में है कि वह पढ़े जाने पर भी एक तरह का नाट्यानुभव, एक मानवीय सक्रियता का अनुभव पाठक तक प्रेषित करे।

मेरी दृष्टि में यह नाट्य भाषा का आदर्श है—यद्यपि यह आवश्यक नहीं है कि बहुत-से अच्छे-समझे जाने वाले नाटकों में इस आदर्श का पूरा निर्वाह हुआ ही हो। लेकिन सही दिशा यही है और इसलिए अच्छे समझे जाने वाले नाटक भाषा और अभिनय दोनों ही स्तरों पर दृश्य यथार्थ और दृश्येतर यथार्थ दोनों ही को एक साथ झलकाते और उन से कई दृश्य-विम्बों और प्रतीकायों को उजागर करते हुए एक समग्र अनुभव खंड को एक तथ्य की तरह रचते हैं। इस अनुभव खंड में वाक् और सक्रियता के अलावा दृश्य भी एक अनिवार्य तत्व है। अतः नाटककार की भाषा को उस दृश्य के सारे अनुभव को भी अपने में समेटना होता है। मैं कोष्ठकों के निर्देश की बात नहीं कर रहा—उस का कम से कम होना

या न होना अच्छा है क्योंकि उस में देह और शब्द एकमेक नहीं होते हैं। सवादों की अपनी बुनावट में ही दृश्य की कल्पना का समाहित होना आदर्श स्थिति है क्योंकि मूल नाट्यानुभव वही है। शब्द, सक्रियता और दृश्य नाटक के तीन प्रमुख घटक हैं जिन्हें त्रिभाषा कहा जाता है। ये तीनों तत्त्व फिल्म में भी मिलते हैं लेकिन नाटक की विशिष्टता इसमें है कि वह एक मानवीय माध्यम है। अतः उस के लिए अनिवार्य है कि यह त्रिभाषा मानवीय सक्रियता से अनुप्लावित हो। सजीव मानव उपस्थिति के बिना नाटक की कल्पना नहीं की जा सकती। समकालीन परिस्थिति में—जहाँ हर स्तर पर मानव का अवमूल्यन या अवमानवीकरण हो रहा हो—मानव को और मानव के माध्यम से समूचे जीवन को, एक बृहत्तर जीवन को केन्द्रीय स्थिति में रखना एक बड़ी रचनात्मक चुनौती है, लेकिन इसी में हम की सार्यकता भी है। भाषा के निरन्तर अवमूल्यन और खोती जाती विश्वसनीयता के इस दौर में उसे न केवल पुनः विश्वसनीय बनाना बल्कि उसे दैहिक अस्तिरत्व के साथ, दैहिक सबेगों के साथ जोड़ते हुए भी एक रैस्ट्रेन के साथ व्यञ्जन करना—क्योंकि रैस्ट्रेन आधुनिक सम्प्रेषण की एक खास पहचान है—एक अन्य प्रकार की चुनौती है जो बहुत ही दुष्कर है। लेकिन इस जटिलता में ही शायद उस का समाधान भी कहीं हो, यद्यपि यह क्या है इस बारे में कोई निश्चित फार्मूला नहीं बनाया जा सकता।

नाटक के बारे में अन्य कई सवाल समकालीन सन्दर्भ में उठते हैं। सक्रिय और कुछ हद तक इन्द्रात्मक विधा होने के कारण वह समकालीन इन्द्रपूर्ण और तनावग्रस्त स्थिति को ज्यादा ठीक तरह से अभिव्यक्त कर सकती है या सामाजिक सन्देशवाहक के रूप में उस की उपयोगिता उसे प्रासंगिक बनाती है—आदि मुद्दे भी इस पत्रक में उठाये जा सकते थे। लेकिन वे इसलिए नहीं उठाये गये कि इस तरह के सारे उपयोग में आने के बावजूद एक कलाविधा या सम्प्रेषण के माध्यम के रूप में वह हम का स्वरूपगत या स्वभावगत धर्म नहीं है। विभिन्न आधुनिक रंगमंचीय शैलियों की चर्चा की जा सकती थी, पर वह बहुत विस्तार लेता और उस का उपयोग अवसर भी शायद यह नहीं है। अतः मेरी कोशिश उन्हीं सवालों की ओर इंगित करने की रही है जो उस के बुनियादी स्वभाव से जुड़े हैं। अपने अल्प नाट्य-लेखन के दौरान कुछ बातें मन में उठती रही हैं। उन्हें आप के विचारार्थ प्रस्तुत करना ही मेरा उद्देश्य रहा है।

वर्तमान विधि द्वारा आयोजित सखनक लेखक-गिरि में पढ़ा गया आलेख

आध्यात्मिकता की प्रासंगिकता

श्रेष्ठ साहित्य का एक गुण यह होता है कि वह जीवन और अस्तित्व के बुनियादी सवालों और उनके माध्यम से एक सर्वकालिक वृहत्तर सत्य से अनुभूत्यात्मक साक्षात्कार करता और करवाता है। इससे यह न समझा जाये कि अपने समय के सन्दर्भों से वह बिल्कुल कटा होता है। वस्तुतः अपने समय के सन्दर्भों के माध्यम से ही वह उन बुनियादी सवालों और किसी वृहत्तर सत्य तक पहुँचना है क्योंकि सत्य तभी सत्य है जब वह प्रत्येक स्तर पर अपनी संकेतात्मक अभिव्यक्ति कर सके। इस प्रक्रिया में यह आवश्यक नहीं है कि समय के सन्दर्भ किसी स्थूल रूप में ही प्रकट हो बल्कि श्रेष्ठ साहित्य में अक्सर उनकी उपस्थिति बहुत संकेतात्मक और बहुआयामी होती है। अच्छे साहित्य में यह एक प्रवृत्ति बराबर दीखती है कि वह बहुत छोटे-छोटे सन्दर्भों और छोटी-छोटी बातों को भी इस तरह अन्तर्ग्रहित करता है कि उन में से द्वितीय अनुभव और वृहत्तर सत्य क्षितिज मिलाने लगते हैं। किसी भी जाति और किसी भी युग के महान साहित्य में यह गुण निरन्तर देखा जा सकता है।

अच्छे साहित्य की एक विशेषता यह भी है कि वह हमेशा किसी-न-किसी रूप में नैतिक सवालों से जुड़ता है और इस संघर्ष में परिवर्तनशील सन्दर्भों को अपनी मारी जटिलता और गहराई के साथ अभिव्यक्त करता और उनके माध्यम से बुनियादी नैतिक मूल्यों की पुनः प्रतिष्ठा करता है। बहुत से साहित्यिक विचारक इस नीतिपरकता या मूल्यबोध को ही श्रेष्ठ साहित्य की एकमात्र कसौटी मानते हैं। एक स्तर पर कसौटी यह है भी। लेकिन एक और गहरा स्तर भी होता है जहाँ नैतिक प्रश्न या मूल्यबोध अनुपस्थित तो नहीं होते लेकिन गौण हो जाते हैं और उनसे भी परे एक अस्तित्वमय आध्यात्मिक स्तर उजागर होता है—बल्कि तब कई बार नैतिक सवाल ही अस्तित्वगमन स्तर ग्रहण कर लेते हैं। उम साहित्य में, जिसे महान कहा जाता है, मर्देव ही मरत्य से आध्यात्मिक साक्षात्कार की कोशिश मिलती है। होमर, बजिल, व्याम, कालिदास, शेक्सपियर, गेटे, कबीर, सूर, मीरा और आधुनिक काल में टाल-

स्टॉप, दास्तोयेव्स्की, काफ़्का, वेट्स, ईलियट, रिल्के, लागर क्विस्त, पास्तर-नाक, बंकेट और हमारे यहाँ निराला और अज्ञेय जैसे लेखकों का कृतित्व इस कथन का स्पष्ट प्रमाण है।

साहित्यिकों के एक वर्ग को इस स्थापना से कुछ आपत्ति हो सकती है। लेकिन वस्तुतः उनकी आपत्ति इस स्थापना की वजह से नहीं बल्कि 'आध्यात्मिकता' शब्द को एक हठार्थ में ग्रहण करने के कारण अधिक होती है। साहित्य यदि समाज में कोई परिवर्तन घटित करता भी है तो वह संवेदन के गहनतम स्तर का पुनः संस्कार ही होता है। थोड़ा साहित्य सदैव हमारी संवेदना में कुछ-न-कुछ काटता-छाँटता है। इसलिए साहित्य को सामाजिक उपयोगिता या परिवर्तन का एक उपकरण मानने वाले वर्ग के प्रयोजन की वास्तविक सिद्धि भी तभी हो सकती है जब वे अपने नैतिक सवाल को मनुष्य के अस्तित्व की गहनतम परत में उपजायें। हिन्दी में मुक्तिबोध कभी-कभी इस ओर प्रवृत्त होते दीखते हैं—और इन्हीं अर्थों में वे 'आत्मान्वेषण' के कवि थे—लेकिन अपने माध्यम के साथ उनका संपर्क वाछनीय होते हुए भी उतना सफल नहीं हुआ कि वे अपने अनुभवों को उस काव्योचित सहजता के साथ सम्प्रेषित कर पाते जो महान साहित्य की एक विशिष्ट पहचान होती है।

हिन्दी की नयी पीढ़ी के रचनाकारों में नैतिक बोध की तीव्रता और प्रखरता स्पष्ट है जो निश्चय ही एक शुभ लक्षण है। लेकिन यह नैतिक बोध उन आध्यात्मिक गहराइयों तक नहीं पहुँचता जहाँ नैतिकता सामाजिक उपयोगिता या प्रासंगिकता की ऊपरी सतह पर न रहकर अस्तित्व भाव की वेदना की उपज होती है। इस प्रकार की संवेदना को ही मैं आध्यात्मिकता कहता हूँ और सही अर्थों में यह आध्यात्मिक संवेदना ही किसी साहित्य को महानता का दर्जा देती है। हिन्दी साहित्य में जो लिखा जा रहा है उसके अधिकांश में यह नैतिक बोध एक तरह के राजनैतिक बोध में रूपान्तरित होता तो दीखता है लेकिन आध्यात्मिक गहराइयों को स्पर्श तक नहीं कर पा रहा। लिखे जा रहे साहित्य में सामाजिक संपर्क भी मिलता है तो अधिकांशतः वह आरोपित लगता है, अस्तित्व की सहज प्रवृत्ति होकर नहीं उभरता। इसके अभाव में साहित्य एकांगी होता जाता है और जीवन के महत्वपूर्ण सवाल को भी एक-या-दो पृष्ठभूमि में ही देखा-समझा जाने लगता है। वर्तमान लेखन के एक अत्यन्त अल्पांश में ही इस आध्यात्मिक संवेदना का अनुभव होता है।

अभी कुछ अर्सा पूर्व केदारनाथ सिंह ने एक साक्षात्कार में यह शिकायत की थी कि इन दिनों प्रकृति और प्रेम की कविताएँ नहीं लिखी जा रही— और जो थोड़ी-बहुत लिखी जा रही है वे अज्ञेय और शमशेर जैसे बुजुर्ग कवियों द्वारा ही। इसका कारण भी क्या संवेदना का एकाग्रता ही हो जाना ही नहीं है? प्रकृति और प्रेम की अच्छी कविताओं के लिए घमंनिरपेक्ष आध्यात्मिक मनोवृत्ति एक किस्म की अनिवार्यता है। अज्ञेय और कुछ हद तक शमशेर में यह मनोवृत्ति मिलती है। प्रारम्भिक कुँवरनारायण, भारती और साही में और प्रौढ़ सर्वेश्वर में भी कुछ सीमा तक यह मनोवृत्ति दीखती है। लेकिन अधिकांश युवा रचनाकारों में न केवल इस प्रवृत्ति का अभाव है बल्कि इस तरह की धारणा के विरोध में एक दुराग्रह विकसित होता जा रहा है। मुझे याद पड़ता है कि कुछ समय पूर्व अशोक वाजपेयी ने भी धार्मिक संवेदना के अभाव का सवाल उठाया था लेकिन बाद में वे स्वयं नैतिक सवाल के सामाजिक स्तर की ओर ही उन्मुख हो गये। रमेशचन्द्र शाह ने भी हिन्दी में आध्यात्मिक संवेदना के मोधरेपन की बात की थी लेकिन बाद में वे भी अपनी आलोचना में इधर अपेक्षित ध्यान नहीं दे पाये।

यह स्पष्ट कर लेना जरूरी है कि जब मैं आध्यात्मिक संवेदना की बात करता हूँ तो वह किसी अर्थ में कोई सरल अनुपाजित धार्मिक आस्था या रहस्यवादिता नहीं है। आस्था, आनन्द या रहस्यवादिता का भाव आधुनिक साहित्य में भी मिल सकता है लेकिन निरर्थकता का बोध, जीवन को अर्थ देने का संघर्ष, मानवीय नियति और मृत्यु से साक्षात्कार, पीड़ा और अपने संघर्ष की असफलता के बोध के बावजूद उभरती जिजीविषा आदि भाव-दशाओं की गहराइयों में से गुजरने का साक्ष्य प्रस्तुत करना भी उतना ही आवश्यक है। कई बार लगता है कि किसी तरह की आध्यात्मिक वेदना में से गुजरे बिना ही हमारा रचनाकार आस्था की मनोभूमि पर पहुँच गया है— इसका परिणाम यह होता है कि इस तरह की अनुपाजित आस्था भी ओछी और अक्सर झूठी होने की प्रतीति करवाती है। सेल्मा और योके की यन्त्रणा में से गुजरे बिना 'अपने-अपने अजनबी' की आस्थावादिता निपट खोखली होती। आस्था और अनुभव उत्तराधिकार में नहीं प्राप्त किये जाते, उन्हें हर बार अर्जित करना होता है। इस अर्जन को कोशिश—चाहे उसमें से सकारात्मक की बजाय नकारात्मक ही कुछ मिला हो—अपने सार रूप में एक आध्यात्मिक कोशिश है और इसकी उपस्थिति ही आधुनिक साहित्य को सार्यक

और सही अर्थों में प्रासंगिक बनाती है। उसके बिना सारी प्रासंगिकताएँ उधली और छिछली रह जाती है। इसलिए यह विचारणीय है कि हिन्दी की युवा-पीढ़ी में अपने तीव्र नैतिक बोध के साथ यह आध्यात्मिक गवेदना क्यों विकसित नहीं हो पा रही। क्या इसका कारण पारम्परिक आध्यात्मिकता के प्रति उदासीनता है? यदि ऐसा है भी तो उसके निरर्थक होते चले जाने और नयी आस्था के विकसित न हो पाने की पीछा का अहसास क्यों साहित्य में व्यक्त नहीं हो रहा? क्यों अनास्था सिर्फ एक घोषणा भर बन कर रह जाती है? कुछ आलोचक प्रगतिशीलता के आन्दोलन को भी इसका कारण मान सकते हैं लेकिन इन आध्यात्मिक सवालों में से गुजरे बिना प्रगतिशीलता भी अनुपाजित और इसलिए सतही स्तर पर ही रह जाती है—अस्तित्वगत अनुभूति नहीं बनती।

साहित्य में प्रकृति : आधुनिक दृष्टि

ब्रेट की कई कविताओं में आधुनिक जीवन में राग-तत्त्व के क्षीण होते चले जाने पर गहरी चिन्ता व्यक्त की गयी है। ऐसी ही एक कविता में कहा गया है कि यह कितनी बड़ी विडम्बना है कि हमारे युग में मौसम और फूलों की बात करना किसी पडयन्त्र का हिस्सा होने जैसा लगने लगा है। अक्सर इस कविता का सन्दर्भच्युत इस्तेमाल साहित्य में प्रकृति के सौन्दर्य और प्रेम जैसी भावनाओं की अप्राप्तिकता सिद्ध करने के लिए किया जाता रहा है जबकि यह कविता प्रकारान्तरे से प्रकृति के प्रति मानवीय आकर्षण की स्वाभाविकता को ही पुष्ट करती हुई हमारे युग की मानसिकता पर व्यंग्य करती है—यदि ऐसा न होता तो स्वयं ब्रेट की अपनी कई कविताओं में प्रकृति और मानवीय अस्तित्व के रिश्ते की सार्थक तलाश न होती।

प्रकृति और साहित्य के रिश्ते पर किसी भी दृष्टिकोण से विचार करने की पृष्ठ-भूमि में इस तथ्य को रेखांकित करना जरूरी है कि मनुष्य स्वयं प्रकृति का ही एक अंश है—और समग्र सार्वभौम प्रकृति के सन्दर्भ में तो अपनी सारी विशिष्टता के बावजूद बहुत ही छोटा अंश। मानव जीवन से रहित प्रकृति की तो कल्पना की जा सकती है—यद्यपि यह कल्पना भी मानव ही कर सकता है—लेकिन प्रकृति के बिना मानव-जीवन की कल्पना नहीं हो सकती। प्रकृति के ज्ञान के बिना मनुष्य का ज्ञान खंडित और अधूरा और इसीलिए विकृत ज्ञान है। मनुष्य और प्रकृति को जानने की कोशिश में ही ज्ञान की विभिन्न प्रक्रियाओं का विकास हुआ है और इनमें विज्ञान और साहित्य दो विशिष्ट और महत्वपूर्ण प्रक्रियाएँ हैं—बल्कि एक तरह से यह भी कह सकते हैं कि विज्ञान प्रकृति के नियमों की रोशनी में जीवन को समझने की कोशिश है तो साहित्य और कला की प्रक्रिया मानवीय अनुभूतियों की रोशनी में प्रकृति सहित समग्र जीवन को जानने की प्रक्रिया है।

प्राकृतिक परिवेश और साहित्य का रिश्ता इसीलिए सहजसिद्ध है। प्रकृति मनुष्य का परिवेश भी है और वह माध्यम भी जिसमें वह अपने को पहचानता है।

साहित्य अपने को जानने की एक विशिष्ट अनुभूत्यात्मक प्रक्रिया है, इस कारण सभी जातियों और युगों के साहित्य में प्रकृति के साथ इस रिश्ते की पहचान न केवल बराबर मिलती रही है — बल्कि उसके नितनये रूप उजागर होते गये हैं। प्रकृति के साथ जुड़ाव, उसके सौन्दर्य के प्रति ललक, उसकी भव्यता के प्रति विस्मय आदि सब जीवन के साथ तात्त्विक एवं मूलगत जुड़ाव, ललक और विस्मय के ही पर्याय हैं। पहले के युगों में प्राकृतिक परिवेश के साथ मनुष्य का घनिष्ठ और आत्मीय सम्बन्ध रहा है जिसकी अचूक पहचान साहित्यकार की रही है। आधुनिक काल में इस आत्मीयता और घनिष्ठता के अनुभव में कई कारणों से कुछ कमी आयी है और इस तथ्य की भी अनदेखी की गयी है कि आधुनिक काल में ही पहली बार विज्ञानसम्मत आधार पर यह सम्भव हो सका है कि मनुष्य स्वयं को प्रकृति के एक अंश के रूप में पहचाने। जिस युग में प्रकृति के नियमों के सहारे सम्पूर्ण जीवन और मानवीय विकास की ऐतिहासिक प्रक्रिया को जानने-समझने और उसके आधार पर सम्पूर्ण मानवीय भविष्य का निर्धारण करने की कोशिश की जाती है, उस युग में प्राकृतिक परिवेश के साथ जुड़ाव की प्रवृत्ति अधिक प्रभावी होनी चाहिए। मनुष्य और प्रकृति के इस रिश्ते को पुष्ट करने की दिशा में जहाँ पारिस्थितिकी वैज्ञानिक-इकॉलॉजिस्ट-और समाजशास्त्री उपयोगितापरक एवं नैतिक आग्रहों के आधार पर कार्य करते हैं, वहाँ साहित्यकार इस रिश्ते की अनुभूत्यात्मक पहचान करता है और इसलिए यह सिर्फ साहित्यकार के लिए ही सम्भव होता है कि वह प्राकृतिक परिवेश को एक वस्तु के रूप में नहीं, जीवित सत्ता के रूप में अनुभव कर सके। यदि कुछ कारणों से प्रकृति के साथ मनुष्य के सहज और घनिष्ठ रिश्ते में कुछ विक्षोभ हुआ है तो साहित्यकार द्वारा इस विक्षोभ की अनुभूति और सम्प्रेषण प्रकारान्तर से उस सहजता और घनिष्ठता की ललक को ही अभिव्यक्त करते हैं।

मानवीय जीवन और प्राकृतिक परिवेश के इस घनिष्ठ रिश्ते के कारण ही प्रकृति के साथ साहित्यकार के सम्बन्ध-विधान के माध्यम से हम केवल प्रकृति के प्रति ही नहीं, समग्र जीवन के प्रति उसकी वास्तविक संवेदना के स्वरूप और उस की जीवन-दृष्टि को पहचानने का प्रयास कर सकते हैं। विभिन्न जातियों और युगों के साहित्य में प्रकृति के प्रति अभिव्यक्त दृष्टिकोण विभिन्न रचनाकारों की व्यक्तिगत भिन्नताओं के साथ सम्बन्धित युगों और जातियों की जीवन-दृष्टि का विश्वसनीय परिचय हो सकता है। यह क्या संयोग ही है कि अपेक्षाकृत

स्थिर युगों में प्रकृति के सुन्दर, मनोरम और शृंगारिक चित्र ही अधिक मिलते हैं, जबकि धुनियादी उथल-पुथल के युगों में प्रकृति की विराटता, समग्रता, पौरुष और उसके संघर्षपरक स्वरूप की ओर अधिक ध्यान दिया गया है ? प्रकृति के प्रति ललक जीवन के प्रति तात्त्विक ललक—जिजीविषा—की ही अभिव्यक्ति है। यही कारण है कि केवल साहित्य-रूपों में ही नहीं जीवन में भी क्लासिकी नियमों के विरुद्ध विद्रोह और मानवीय स्वाधीनता पर आग्रह करने वाले साहित्यकारों में भी प्रकृति के प्रति अदम्य आकर्षण की अभिव्यक्ति हुई है। पुनर्जागरण काल की साहसिकता की प्रवृत्ति पश्चिमी साहित्य में 'समुद्र की पुकार' या 'कॉल ऑफ सी' की प्रवृत्ति के रूप में अभिव्यक्त हुई। पश्चिमी रोमांटिक आन्दोलन में भी एक ओर मानवीय स्वाधीनता पर बल रहा, तो दूसरी ओर प्रकृति के प्रति आकर्षण पर। भारतीय भाषाओं के साहित्य में रोमांटिक प्रवृत्तियों और हिन्दी के छायावादी काल में भी प्रकृति के प्रति गहरे आकर्षण के साथ मानवीय स्वाधीनता और उन्मुक्तता का आग्रह बराबर अभिव्यक्त होता रहा है। नयी कविता और बाद की कविता में भी प्रकृति के साथ यह रागात्मक लगाव निरन्तर बना रहा है।

प्राकृतिक परिवेश और उस में आ रही विकृतियों के माध्यम से साहित्यकार जीवन के प्रति अपनी दृष्टि का भी पूरा आख्यान कर सके हैं। इस दृष्टि से देखा जाए तो उस कथित आधुनिक धारणा की भ्रान्ति स्पष्ट नजर आने लगती है जो प्रकृति के प्रति किसी भी प्रकार के आकर्षण को पलायनवाद का नाम देती है। प्रकृति के साथ मनुष्य का रिश्ता आदिम और अस्तित्वगत रिश्ता है, इसलिए मनुष्य के आद्य बिम्बों और प्रतीकों के निर्माण में प्राकृतिक परिवेश की निर्णायक भूमिका रहती है—बल्कि कई बार तो प्राकृतिक परिवेश के उपकरणों का प्रतीकार्य अधिक गहरा और साथ ही अधिक सम्प्रेषणीय होता है। सांस्कृतिक प्रतीकों के निहितार्थ के सम्प्रेषण के लिए जातीय परम्पराओं और विश्वासों की अन्तरंग पहचान आवश्यक होती है और उनका भावात्मक सम्प्रेषण अक्सर उस जाति विशेष के सदस्यों तक ही अधिक प्रभावी हो सकता है जिन में उस संस्कृति के प्रतीकों के प्रति रागात्मक आकर्षण बचा रहता है—अन्यथा यह सम्प्रेषण मूलतः बौद्धिक स्तर पर ही रह जाता है, भावात्मक स्तर पर नहीं ग्रहण होता; जबकि प्राकृतिक प्रतीकों का स्वरूप और प्रकृति स्वभावतः ही अधिक सार्वजनीन होती है और इसलिए उनका सम्प्रेषण भी सम्भवतः अधिक सार्वजनीन। यह ठीक है कि कवि अब केवल

प्रकृति-काव्य ही नहीं लिखता लेकिन इसका तात्पर्य यह नहीं है कि प्रकृति के साथ उसका कोई रागात्मक सम्बन्ध नहीं है, या नहीं होना चाहिए। वह प्रकृति में केवल मनोरम दृश्यों की ही तलाश नहीं करता बल्कि उस में सम-कालीन मानवीय अर्थ की तलाश करता है। वह जो कुछ लिखता है वह शुद्ध प्रकृति काव्य या प्रकृति-चित्रण ही नहीं है और जो है वह प्रकृति भी सम-कालीन जीवन के परिदृश्य से घिरी होती है, मात्र इसी कारण प्रकृति के साथ उसका रिश्ता कम महत्वपूर्ण नहीं हो जाता। यह केवल सयोग ही नहीं है कि आधुनिक काव्य बल्कि गद्य साहित्य में भी पहाड़, समुद्र, रेगिस्तान, चट्टान, पेड़ जैसे प्राकृतिक उपकरणों और सर्दों, वर्षा, हिमपात आदि प्रकृति के कार्य व्यापारों पर आधारित रचनाएँ कम नहीं लिखी गयी हैं और न उनकी सम्प्रेषणीयता और लोकप्रियता अन्य रचनाओं के मुकाबले कम प्रभावी रही है। पाव्नों नेरूदा घोषित रूप से एक ऐसे कवि रहे हैं जिनको समकालीन जीवन के साथ सम्पृक्ति को सभी स्वीकार करते हैं, लेकिन अपने प्राकृतिक परिवेश के साथ उनका काव्य-सम्बन्ध उन्हें पलायनवादी नहीं ठहराता। महत्वपूर्ण यह है कि प्रकृति के साथ उनका काव्य-सम्बन्ध किस प्रकार का है और उसमें आधुनिक मन की झलक मिलती है या नहीं। 'सामर-मुद्रा' का कवि सिर्फ इसलिए पलायनवादी नहीं कहा जायेगा कि उस का काव्य-आलम्बन समुद्र है—वह समुद्र जो न केवल जीवन की समग्रता को, बल्कि मुख्यतः आधुनिक जीवन में 'अविराम तनावों', उद्वेलनों और बिडम्बनाओं का बोध कराता हुआ जीवन की समग्रता के बोध को पुष्ट करता है। कहना होगा कि इस तरह की साहित्यिक संवेदना केवल प्रकृति के साथ ही नहीं जीवन मात्र के, और समकालीन जीवन के भी साथ हमारे रिश्ते को और अधिक गहरा और जीवन्त बनाती है।

प्राकृतिक परिवेश वह माध्यम है जिसमें मनुष्य आने को देखता, अनुभव करता और पहचानता है। साहित्यकार की दृष्टि भी मूलतः मानवीय दृष्टि है, इसलिए साहित्यिक संवेदना के लिए यह एक स्वाभाविक प्रक्रिया है कि वह प्रकृति में भी मानवीय आशयों और कार्य-व्यापारों का आरोपण करे। इसलिए प्रारम्भ से ही प्रकृति के अवलोकन में मानवीय आशयों और अर्थों की ही नहीं, मानवीय आकारों और सन्निध्यता की भी उपस्थिति का अहसास किया जाता रहा है। इसलिए कविजन साहित्य-रचना के आदिकाल से ही प्रकृति और उसके विभिन्न रूपों और मुद्राओं का मानवीकरण करते रहे हैं।

यह प्रवृत्ति हमें एक ओर जहाँ बंदि कवि में परिलक्षित होती है, वही दूसरी ओर पश्चिम के रोमांटिक कवि में भी—और शायद उन दोनों के सम्मिलित प्रभाव से छायावादी कवि में भी। नई कविता और उसकी परवर्ती कविता में भी यह प्रवृत्ति बराबर बनी रही है, यद्यपि उसके सन्दर्भ और प्रतीकार्य बदलते गये हैं। छायावादी कवि जहाँ सन्ध्या को एक सुन्दर परो-सी उतरती हुई अनुभव करता है, वही आधुनिक कवि शाम को 'सफर में थकी हुई एक उदास लड़की' के रूप में देखता है। दोनों ही प्रकृति का मानवीकरण करते और उसे स्त्री-रूप में देखते हैं, लेकिन एक का देखना दूसरे के देखने से कितना अलग है, उसे अलग से स्पष्ट करने की जरूरत नहीं है। समुद्र की विराटता और ज्वार के चित्र रोमांटिक काव्य में भी कम नहीं हैं, लेकिन समुद्र तल में से उछल कर 'बाधु मागती मछली' में मानवीय जिजीविषा और समुद्र से एक क्षण के लिए विलग एक बून्द में ढलते हुए सूरज की आग से 'आलोकित अपने-पन' के प्रतीकार्य को एक आधुनिक मन ही पहचान सकता था।

इन सन्दर्भगत और देशकालगत भिन्नताओं के बावजूद केवल साहित्यकार या कलाकार की संवेदना के लिए ही यह सम्भव था कि वह प्रकृति को एक जड़ वस्तु की तरह नहीं, एक सजीव और चेतना सम्पन्न अस्तित्व के रूप में देख सके। यह आश्चर्यजनक है कि केवल भाववादी दृष्टि या आध्यात्मिक संवेदना के कवियों ने ही नहीं भौतिकवादी दृष्टि में आस्था रखने वाले कवियों-कलाकारों ने भी अपने रचना-लोक में प्रकृति को एक सजीव सचेतन उपस्थिति की तरह महसूस किया। प्राकृतिक परिवेश के माध्यम से केवल प्रेम और आध्यात्मिकता की ही नहीं, आधुनिक जीवन की उलझनों और तनावों यहाँ तक कि वर्ग-संघर्ष की भावनाओं को भी प्रभावी अभिव्यक्ति मिली है।

लेकिन मानवीकरण की इस प्रक्रिया में प्रकृति को मानवीय आशयों से सम्पृक्त करके ही देखा जा सका। इस तथ्य को मुला दिया गया कि मानव स्वयं प्रकृति का ही एक अंग है और इसलिए प्रकृति में मानवीय अभिप्रायों को पहचानने के साथ-साथ मानव में प्रकृति के अभिप्रायों को पहचानना भी उतना ही आवश्यक है। मानवीकरण की इस प्रक्रिया में प्रकृति मानवीय भावनाओं की अभिव्यक्ति के एक सफल और प्रभावी माध्यम के रूप में नो प्रयुक्त की गयी, लेकिन एक स्वतन्त्र सत्ता के रूप में उस की उपस्थिति की पहचान साहित्यिक संवेदना के माध्यम से कम ही की जा सकी। हम फिलहाल इस दार्शनिक विवाद में न भी पड़ें कि प्रकृति के माध्यम से कोई परम

चेतना ही अपने को अभिव्यक्त करती रहती है या वह एक निरपेक्ष जड़ सत्ता मात्र है, तो भी मानवीय चेतना पर पड़ने वाले उसके प्रभावों से इनकार नहीं किया जा सकता। भाववादी दृष्टि तो प्रकृति की चेतनता को स्वीकार करती ही है, लेकिन भौतिकवादी दृष्टि भी यह मानती है कि मानवीय चेतना के विकास और निर्यारण में इस जड़ प्रकृति की भी एक निर्णायक भूमिका है। वैज्ञानिक अपने रास्ते से इस प्रभाव को समझने का प्रयास करता है, इस कारण साहित्यकार के लिए यह कम जरूरी नहीं हो जाता कि वह भी अपने रास्ते से इस प्रक्रिया में निहित सत्य को अनुभव करने की दिशा में सजग हो। केवल साहित्यकार के लिए ही यह सम्भव है कि वह प्रकृति को एक जड़ वस्तु के रूप में न देख कर एक सजीव, सचेतन, स्वतन्त्र सत्ता के रूप में अनुभव कर सके—केवल मानवीय भावनाओं की संवाहिका के रूप में नहीं बल्कि एक ऐसी स्वतन्त्र सत्ता के रूप में जिसके स्वतन्त्र आशय हैं और जो मानवीय जीवन को चेतना और व्यवहार दोनों ही स्तरों पर आकर्षित और प्रभावित करती है।

किसी कवि ने कहा है कि 'सरोवर के पानी में झाँक कर जो घास और शंवाल देखता है, वह भगवान का मुँह देखता है और जो अपनी परछाईं देखता है, वह एक मूर्ख का मुँह देखता है।' मैं ठीक यही तो नहीं कहता लेकिन यह जरूर कहता हूँ कि अपनी परछाईं के पीछे घास, शंवाल और जल को न देखना निश्चय ही सरोवर को देखना तो नहीं है। इसलिए जहाँ प्राकृतिक परिवेश में अपने को पहचानना है वही यह भी जरूरी है कि इस परिवेश में और स्वयं अपने में भी प्रकृति को पहचानें। विज्ञान जिस प्रकार प्रकृति को एक स्वतन्त्र सत्ता मानता हुआ अपने रास्ते से किसी सत्य तक पहुँचता है, उसी प्रकार साहित्यकार भी प्रकृति को एक स्वतन्त्र सत्ता के रूप में अनुभव करता हुआ मानवीय आशयों से परे किसी बृहत्तर सत्य तक पहुँच सकता है और इस प्रक्रिया में मानव की अपनी पहचान भी सम्भवतः अधिक गहरी और अधिक व्यापक हो सकती है। विज्ञान प्रकृति से जिस प्रकार तथ्यात्मक ज्ञान प्राप्त करता है, उसी प्रकार साहित्यकार भी संवेदनात्मक ज्ञान प्राप्त कर सकता है। प्रकृति दोनों के लिए ज्ञान का स्रोत है यद्यपि दोनों के रास्ते और पद्धति बिल्कुल अलग हैं। प्रकृति का यह स्वरूप साहित्य में कम प्राप्त होता है—और जब होता है तो अधिकांशतः तथ्यात्मक मनोरम चित्रण के रूप में ही—जबकि क्लासिकी और आधुनिक दोनों ही प्रकार के लेखकों से इसकी अपेक्षा अधिक की जा सकती है। सम्भवतः ताओ दृष्टि से प्रभावित काव्य में प्रकृति की यह

पहचान साफ देखी जा सकती है। हिन्दी काव्य में यत्र-तत्र ही इस प्रवृत्ति के प्रमाण मिल सकते हैं जहाँ प्रकृति एक स्वतन्त्र चरित्र के रूप में स्थापित होती है।

कभी-कभी लगता है कि प्राकृतिक परिवेश का एक स्वतन्त्र चेतन सत्ता, एक जीवित चरित्र के रूप में अनुभव और मानवीय चेतना और जीवन के साथ उस के संवेदनात्मक रिश्ते की सही पहचान आधुनिक काल में गद्य साहित्य में अधिक सम्भव हो सकती है—शायद इसलिए कि गद्य लेखक से, एक उपन्यास-कार या नाटक-कार से अपेक्षाकृत अधिक तटस्थ हो सकने की उम्मीद की जा सकती है। आधुनिक गद्य में इस प्रवृत्ति के कुछ उदाहरण प्राप्त होते भी हैं। हार्डी के कुछ उपन्यासों में प्राकृतिक परिवेश एक जीवित चरित्र की हैसियत ले लेता है। 'रिटर्न ऑफ द नेटिव' में 'एगडन हीय' उपन्यास का केन्द्रीय पात्र है और उसे केन्द्र में रखे बिना सारा कथानक बुना ही नहीं जा सकता। कुछ लोग इस प्रवृत्ति को औचलिकता कह कर टाल सकते हैं—लेकिन यह उस से कहीं गहरी बात है क्योंकि इस का उद्देश्य किसी औचल के जीवन का प्रामाणिक चित्र प्रस्तुत कर देना ही नहीं बल्कि प्राकृतिक परिवेश और मनुष्य के सम्बन्ध में निहित सत्य को संवेदनात्मक स्तर पर उजागर करना है। हिन्दी गद्य लेखन में यह पहचान हमें नहीं दीखती और यह आश्चर्यजनक है क्योंकि प्रकृति की जीवन्त सत्ता और उसके विभिन्न उपकरणों—पहाड़ों, पेड़ों, नदियों और पत्थरों तक—को स्वतन्त्र चरित्र के रूप में पहचानने की एक परम्परा हमारे सामाजिक-धार्मिक जीवन में रही है। वास्तव में देखा जाये तो रेणु के साहित्य में लोक-गन्ध होते हुए भी प्राकृतिक परिवेश कुछ अंशों में सिर्फ 'परती परिकया' में ही यह हैसियत प्राप्त कर सका है। 'मैला औचल' में एक बदलते गाँव की कथा जरूर है लेकिन यह कहीं पता नहीं चलता कि उस गाँव के विशिष्ट चरित्र या आकांक्षा का उसके प्राकृतिक परिवेश से कोई घनिष्ठ सम्बन्ध है—कुछ ऐसा है जो सिर्फ उसी प्राकृतिक परिवेश का है। निर्मल वर्मा के कथासाहित्य में हम ऐसा कुछ तलाश करना चाह सकते हैं क्योंकि बहुत सी कहानियों में वे पहाड़ या मौसम के वर्णन के माध्यम से भी कहानी को कहते हैं लेकिन यह वर्णन अधिकांशतः प्रकृति को उद्दीपक की तरह ही प्रस्तुत करता है। हिन्दी के बहुत से लेखक पहाड़ी या रेगिस्तानी इलाके या विभिन्न नदियों के अन्तरंग इलाकों से आये हैं, प्रकृति वर्णन का अभाव भी उन में नहीं है लेकिन यह समझना मुश्किल है कि एक स्वतन्त्र सत्ता या चरित्र के रूप में प्रकृति और मानवीय

जीवन को लेकर एक भी ऐसी कृति क्यों नहीं दीखती जिसकी तुलना हेमिंग्वे की 'ओल्ड मैन एंड द सी', स्टीनबेक की, 'ग्रेप्स ऑफ द रेथ' और 'द पल' या जापानी साहित्य में कावाबाता की 'साउंड ऑफ द माऊटेन' और 'स्नो कंट्री' तथा कोबो ऐबे की 'दि वूमन इन दि ड्यून्स' जैसी कृतियों से की जा सके। इसका तात्पर्य यह नहीं है कि हिन्दी में श्रेष्ठ रचनाओं का अभाव है या उन्हें विदेशी कृतियों के समकक्ष नहीं रखा जा सकता। मैं फिलहाल प्राकृतिक परिवेश के साथ एक विशेष प्रकार के रिश्ते को लेकर लिखी गयी कृतियों के सन्दर्भ में परिधि में ही अपनी बात रख रहा हूँ।

जैसा कि मैं ने पहले भी कहा कि आधुनिक युग में यह सिर्फ साहित्य या कला में ही सम्भव है कि हम प्रकृति को एक वस्तु या वातावरण की तरह नहीं एक स्वतन्त्र सत्ता और चरित्र की तरह अनुभव कर सकें। यह प्रकृति पर किसी तरह का एहसान नहीं है। कुछ लोग प्राकृतिक परिवेश की रक्षा उपयोगितापरक या नैतिक आग्रहों के आधार पर करना चाहते हैं, उनके उद्देश्य से हमारी सहानुभूति है। लेकिन इसीलिए यदि वे साहित्यकार से भी यह उम्मीद करते हैं कि वह इन आग्रहों को अपने साहित्य के सरोकार के रूप में स्वीकार करे तो हम उन के साथ नहीं हैं। कोई उपयोगितापरक या साहित्येतर नैतिक आग्रह साहित्य की प्रेरणा नहीं हो सकता। लेकिन प्राकृतिक परिवेश को भी चेतन अस्तित्व, एक जीवित चरित्र की तरह पहचानने की अपेक्षा यदि हम साहित्यकार से करते हैं तो उसके पीछे कोई नैतिक नहीं, साहित्यिक आग्रह ही है क्योंकि साहित्य सत्य की सवेदनात्मक पहचान है और प्रकृति—जो एक ठोस वास्तविकता है—में से गुजरे बिना यह पहचान अधूरी और शायद इसलिए विकृत भी रहती है। आधुनिक जीवन की बहुत सी विकृतियों का एक कारण क्या यही नहीं है कि प्रकृति के साथ हमारे रिश्ते का अहसास अस्तित्वगत रहने की बजाय उपयोगितापरक होता जा रहा है ?

बलराम निधि द्वारा प्रायोजित आधुनिक साहित्य में पढ़ा गया भाष्य

यथार्थ से साक्षात्कार का अर्थ

कुछ समय पूर्व एक ऐसी साहित्यिक गोष्ठी में भाग लेने का अवसर मिला जिसका विषय था 'मेरी पसन्द का साहित्य'। गोष्ठी के अधिकांश सहभागी नवोदित लेखक थे और यह सबाल उनके सम्मुख रखते हुए स्पष्ट कर दिया गया था कि अपने वक्तव्य में वे न केवल अपनी पसन्द की साहित्यिक कृति का उल्लेख करें बल्कि यह भी बतायें कि उन्हें वह कृति किस कारण पसन्द है। दूसरे शब्दों में इन वक्तव्यों के माध्यम से यह जान लेने की आशा की जा सकती थी कि किन गुणों या विशेषताओं के कारण कोई रचना पाठक पसन्द करते हैं। साहित्यिक मूल्यांकन की पारिभाषिक शब्दावली और शास्त्रीय व्याख्याओं से अलग यह रास्ता इसलिए भी अधिक अच्छा लगा कि इसमें उत्तर देने वाले से किसी पांडित्य की अपेक्षा नहीं थी, उसे साहित्य के एक सामान्य पाठक के रूप में ही अपनी प्रतिक्रिया व्यक्त करनी थी। करीब चार वर्ष पूर्व भी एक ऐसी ही गोष्ठी में भाग लेने का अवसर मुझे मिला था, अतः इस गोष्ठी के उत्तर सुनते हुए मेरी स्मृति में पूर्व गोष्ठी में हुई बातें उभर रही थी—उस गोष्ठी में कुंवरनारायण, गिरिराजकिशोर, अज्ञेय, रमेश चन्द्र शाह, विद्यानिवास मिश्र आदि कई कृतिकारों के साथ स्व. साही भी थे। उन्होंने जायसी को अपनी पसन्द का लेखक बताते हुए उस के कारणों का सांगोपांग विश्लेषण किया था। इन दोनों ही गोष्ठियों में जो वक्तव्य दिये गये उनका सारांश आश्चर्यजनक रूप से इतना मिलता जुलता था कि यदि हम चाहें तो दोनों को एक ही गोष्ठी कह सकते हैं।

यह बहुत आश्चर्यजनक लगता है कि इन गोष्ठियों में भाग लेने वाले वक्ताओं ने अपनी-अपनी पसन्द की जिन कृतियों और लेखकों का उल्लेख किया उन में तो काफी वैविध्य था—बल्कि कई को तो एक-दूसरे के विरोधी समझे जाने वाले साहित्यिक सम्प्रदायों से सम्बन्धित माना जाता रहा है—लेकिन अलग-अलग वक्ताओं ने उन्हें पसन्द करने के जो कारण बताये उन में काफी हद तक एकरूपता थी। इस से यह बात भी स्पष्ट हुई कि एक ही साहित्यिक सिद्धान्त

सामाजिक दृष्टिकोण के लिहाज से भिन्न दिशाओं की ओर भी से जा सकता है।

अपनी पसन्द के कारणों का विश्लेषण करते हुए अधिकांश वक्ताओं ने बताया कि साहित्य का एक बुनियादी काम यथार्थ से साक्षात्कार करना है। कुछ लोगों ने इसी बात को 'अपने समय से साक्षात्कार' कहा तो कुछ अन्य लोगों ने इसे 'मानवीय नियति से साक्षात्कार' कहना अधिक पसन्द किया। यथार्थ की परिभाषा और उस के प्रति दृष्टिकोण की विविधता और भिन्नता के बावजूद सभी लोगों का यह मानना कि साहित्य यथार्थ से साक्षात्कार करता है, इस बात का प्रमाण या कि साहित्यिक श्रेष्ठता न भी कहें तो साहित्य को पसन्द किये जाने का एक आधार स्पष्ट है। लेकिन पसन्द के इस कारण के विश्लेषण में और भी कई सवाल उठते हैं।

पहला सवाल तो यही है कि यथार्थ या मानवीय नियति से साक्षात्कार का काम क्या केवल साहित्य ही करता है? क्या विज्ञान या अन्य मानविकी विद्याएँ भी अपने-अपने तरीके से यथार्थ को जानने की, मानवीय नियति को समझने और उसे बदलने की भी कोशिश नहीं करती? यदि यह मान लें कि सभी विद्याएँ और मानवीय कर्म यथार्थ से साक्षात्कार करते हैं तो साहित्य का वैशिष्ट्य क्या है? दूसरे शब्दों में, वह क्या चीज है जो हम सिर्फ साहित्य में से गुज़रने पर ही जान सकते हैं और जो अन्य प्रकार से सम्भव नहीं है—क्योंकि यदि ऐसा नहीं है तो साहित्य का एक अलग अनुशासन के रूप में क्या औचित्य बच रहता है?

साहित्य और यथार्थ के सम्बन्ध को लेकर हुई सभी बहसों में इस बात पर लगभग आम स्वीकृति रही है कि साहित्य का एक बुनियादी काम यथार्थ को सम्प्रेषित करना है। इस स्वीकृति में सब क्या यह प्रतिज्ञा भी अन्तर्निहित नहीं है कि यथार्थ का अस्तित्व साहित्य से बाहर कहीं है और साहित्य का काम उसे इस तरह जिस का तब प्रस्तुत कर देना है कि वह सवेदनात्मक स्तर पर सम्प्रेषित हो सकें? दूसरे शब्दों में, इस का तात्पर्य यह हुआ कि साहित्यिक कर्म की सत्ता, उस का औचित्य और प्रासंगिकता ऐसे यथार्थ से जुड़े होने में है जिसका अस्तित्व उस से बाहर कहीं है। साहित्यकार उस यथार्थ की विविध व्याख्याओं और उस के प्रति अपनाये गये विविध दृष्टिकोणों में से किसी को भी चुनने के लिये स्वतन्त्र है, लेकिन वह अनिवार्यतया उसी से दृढ़ है, उसकी

सर्जनात्मकता उससे नियमित है। स्पष्ट है कि यह दृष्टिकोण साहित्य के स्वायत्त अस्तित्व का अतिक्रमण करता है और साहित्यिक सर्जनात्मकता को सम्प्रेषण के लिये उपयुक्त युक्तियों की तलाश तक सीमित कर देता है। तब यह भी अस्वाभाविक नहीं लगता कि कुछ लोग इन युक्तियों का प्रयोग साहित्येतर प्रयोजनों को पूरा करने के लिये भी करने लगे। साहित्य का प्रयोजन यदि उस के अस्तित्व से बाहर है तो इतर उद्देश्यों के लिये उस के प्रयोग को अनुचित कैसे कहा जाय ?

इस सवाल को हल करने में हम विज्ञान की जानकारी का भी लाभ उठा सकते हैं। बीसवीं शताब्दी में विज्ञान जिन कुछ अजीब से निष्कर्षों पर पहुँचा है उन में से एक यह भी है कि यथार्थ की जस की तस पहचान सम्भव ही नहीं है। जिस किसी भी माध्यम से हम यथार्थ को ग्रहण करते हैं उस माध्यम की अपनी प्रकृति यथार्थ के हमारे ग्रहण को, हमारी पहचान को अनिवार्यतः प्रभावित करती है। इसलिए हम जो कुछ ग्रहण करते हैं वह कोई निरपेक्ष यथार्थ नहीं बल्कि हमारे माध्यम की प्रकृति से रूपान्तरित यथार्थ होता है। इस प्रकार यथार्थ की हमारी पहचान की प्रक्रिया दरअसल यथार्थ के सर्जन की प्रक्रिया हो जाती है।

इस आधार पर कहा जा सकता है कि जब भी हम यथार्थ की कोई नयी पहचान, यथार्थ के प्रति किसी नयी दृष्टि का अनुभव करते हैं तो वास्तव में समूचे यथार्थ का, यथार्थ के हमारे नये बोध का सर्जन कर रहे होते हैं। यह बात जितनी विज्ञान के बारे में सच है उतनी ही अन्य अनुशासनों के बारे में भी। विज्ञान का एक नया निष्कर्ष समूचे प्राकृतिक विश्व को हमारे लिये नया कर देता है और किसी कलाकृति से साक्षात्कार के बाद भी तो हम और हमारा बोध ठीक वही नहीं रह जाता। हम केवल यथार्थ की नयी पहचान ही नहीं करते, स्वयं भी नये सिरे से रचे गये हो जाते हैं। कला या साहित्य की किसी भी विधा में कोई रूपगत परिवर्तन इसीलिए केवल कला-प्रयोग नहीं रहता, वह साहित्य या कला के माध्यम से हमारे सम्पूर्ण यथार्थ-बोध की नयी रचना कर देता है। बीसवीं शताब्दी के सर्वाधिक महत्वपूर्ण दार्शनिकों में से एक विट्गेनस्टाइन का निष्कर्ष है कि हमारी भाषा की संरचना ही यथार्थ की हमारी संरचना को निर्धारित करती है। यह निष्कर्ष उस वैज्ञानिक निष्कर्ष से मिलता-जुलता है जिसके अनुसार यथार्थ की हमारी पहचान अनिवार्यतः माध्यम से प्रभावित होती है। भाषा केवल सूचनात्मक ही नहीं होती, वह विचार, अनुभव

और चेतना के विकास का माध्यम भी है। उसकी सर्जनात्मक सम्भावनाएँ असीम हैं और उस में नये-नये रूपाकारों की रचना सम्भव है। यह मानने पर हमें यह भी स्वीकार करना होगा कि साहित्य के विविध रूप भाषा में निहित अर्थ-रूप की सम्भावनाओं के आधार पर विकसित होते हैं और इन विधाओं का हर नया रूप यथार्थ की नयी रचना करता है। इसका सीधा तात्पर्य यह है कि साहित्यकार किसी पूर्ण निर्धारित यथार्थ को अभिव्यक्त नहीं करता बल्कि भाषा के अपने स्वभाव के निर्देशानुसार उसी में अर्थ की तलाश करता है। इसलिए साहित्य का प्रयोजन किसी साहित्येतर यथार्थ की प्रस्तुति करना नहीं है—उसका केन्द्रीय सरोकार साहित्यिक यथार्थ से है जो स्वयं में एक विशिष्ट अनुभव है और यह अनुभव केवल साहित्य-रूप में से गुजरने पर ही सम्भव है।

साहित्य में स्थूल ब्यौरे की विश्वसनीयता इसीलिए साहित्य की विश्वसनीयता की कसौटी नहीं मानी जाती। यह निर्विवाद है कि ब्यौरे या घटनाओं का क्रम साहित्यिक रचना की सर्जनात्मक आवश्यकता के अनुरूप निर्धारित होता है क्योंकि उन का प्रयोजन रचना के विकास में सहायक होना है। ऐसा न होने पर उनका यथा-तथ्य विवरण न केवल अर्थ बल्कि रचना के सम्प्रेषण में बाधक सिद्ध होता है। इसी से जाहिर है कि बाहरी यथार्थ को साहित्य में तब तक कोई जगह नहीं है जब तक वह रचना के किसी आन्तरिक प्रयोजन को पूरा नहीं करता हो। फँटेसी जैसी विधियों की साहित्यिक अनिवार्यता इसी बात को प्रमाणित करती है कि न केवल यथार्थ स्थूल विश्वसनीयता से मुक्त है बल्कि कई बार इस तरह की विश्वसनीयता का अतिक्रमण किये बिना यथार्थ के कई रूपों और स्तरों की पहचान सम्भव ही नहीं है।

सच तो यह है कि केवल विविध साहित्यिक विधाएँ ही नहीं बल्कि विभिन्न साहित्यिक शैलियों के यथार्थ तक पहुँचने के अलग-अलग रास्ते हैं और उन के कलात्मक परिणाम भिन्न होते हैं। इस बात को तो लूकाच जैसे मार्क्सवादी साहित्य-चिन्तक भी स्वीकार करते हैं। और सच यह भी स्पष्ट है कि इन विविध विधाओं और शैलियों के माध्यम से यथार्थ के जो स्वरूप उजागर होंगे उन में भी किसी न किसी प्रकार की विशिष्टता और विविधता अवश्य होगी। इसलिए यदि हम यह मान लें कि साहित्य का काम यथार्थ से हमारा साक्षात्कार

करवाना है तो यह भी मानना होगा कि यह इस किस्म का साक्षात्कार होगा जो अन्य किसी प्रकार से सम्भव नहीं होगा। इसलिए प्रत्येक साहित्य रचना यथार्थ के एक विशिष्ट पहलू और स्तर से हमारा साक्षात्कार करवाती है और यह अपने में एक अद्वितीय अनुभव होता है क्योंकि वैसा अन्य किसी साहित्य रचना के माध्यम से भी—दूसरे अनुशासनों की तो बात छोड़ ही दें—सम्भव नहीं है। साहित्य को पढ़ते हुए हमें यदि कई बार एक उद्घाटन का, एक 'डिस-कवरी' के आनन्द का-सा अनुभव होता है तो इसका कारण यही है। इस से यह भी जाहिर हो जाता है कि किसी भी साहित्य रचना को वास्तविक अर्थों में सर्जन तभी कहा जाना चाहिए या उसकी उत्कृष्टता का निर्धारण इसी आधार पर किया जाना चाहिए कि वह किसी पूर्वनिर्धारित यथार्थ को सम्प्रेषित करने की बजाय यथार्थ के किसी नये स्वरूप का सर्जन कर सकने में समर्थ है या नहीं। 'यथार्थ से साक्षात्कार' का साहित्यिक तात्पर्य यही हो सकता है।

यथार्थ, रचना और सम्प्रेषण

कहानी-पत्रिका 'सारिका' ने अभी एक प्रतियोगिता का आयोजन किया। निर्णायक ये भोष्म साहनी, गोविन्द मिश्र, कन्हैयालाल नन्दन और मन्नू मडारी। नन्दन एक सम्पादक हैं और शेष तीनों हमारे दौर के महत्त्वपूर्ण कहानीकार हैं। इन निर्णायकों ने प्रतियोगिता में सम्मिलित ढेरों कहानियाँ पढ़ने के बाद जो प्रतिवेदन प्रस्तुत किये हैं उन्हें निश्चय ही प्रामाणिक माना जाना चाहिए। इन प्रतिवेदनो की प्रामाणिकता इसलिए और भी बढ़ जाती है कि कुछ बिन्दुओं पर चारों ही निर्णायकों के निष्कर्ष समान हैं। निष्कर्षों की यह समानता इसलिए और अधिक उल्लेखनीय हो जाती है कि इन चारों निर्णायकों की साहित्य-दृष्टि और विश्वासो-आस्थाओं में काफी मत-वैभिन्न्य है।

चारों ही निर्णायकों के अलग-अलग प्रतिवेदनों को पढ़ने से जो सर्वसम्मत निष्कर्ष निकलते हैं, वे जहाँ निराश करते हैं, वही चेतावनी भी देते हैं। इसलिए उन पर अलग से विचार-विमर्श की आवश्यकता है। सभी निर्णायकों ने यह तो स्वीकार किया है कि 'मनुष्य की चेतना और समूचे अस्तित्व को झकझोर देने वाला शोषण और अन्याय ही इन सारी कहानियों का मुख्य सरोकार है', लेकिन सभी ने यह शिकायत भी की है कि कलात्मक स्तर पर कहानियाँ कमजोर हैं और 'भावना के स्तर पर कहानियों में मामिकता कम है, तथा कल्पना की उड़ान रचनात्मक अर्थों में भी कम मजबूर आती है।' जिन कहानियों को पुरस्कृत किया गया है उन का विश्लेषण करते हुए प्रतिवेदनों में जो कुछ कहा गया है वह भी कथ्यगत ही अधिक है— किसी भी कहानी के कलात्मक या सर्जनात्मक वैशिष्ट्य का उल्लेख कही नहीं है। इस से क्या यह अनुमान लगाया जाये कि इन पुरस्कृत कहानियों में भी कलात्मक स्तर पर कुछ उल्लेखनीय घटित नहीं होता, अथवा यह कि निर्णायक भी सैद्धान्तिक स्तर पर तो कलात्मकता या रचनात्मकता को अनिवार्य मानते हैं लेकिन अपने व्यावहारिक विश्लेषण में उस की अनदेखी कर जाते हैं? कोई रचना

शोषण और अन्याय के विरुद्ध है, यह तो उसे पढ़कर एक सामान्य पाठक भी जान सकता है। निर्णायक या मूल्यांकन करने वाले के लिए तो यह बताना ज्यादा जरूरी होना चाहिए कि उस कहानी को कलाकृति या रचना का वैशिष्ट्य देने वाली बात कौन सी है।

हमारे लिए ये निष्कर्ष चिन्ता के विषय है। ऐसा क्यों है कि एक पूरी पीढ़ी की प्रतिनिधि रचनाओं में 'शिल्प के प्रति लापरवाही' है? ऐसा क्यों लगता है कि 'अपने आसपास के परिवेश' को रचनात्मक स्तर की बजाय 'पत्रकारिता के स्तर पर ग्रहण और अभिव्यक्त' किया जा रहा है? क्या इसकी जिम्मेदारी काफी हद तक उस साहित्यिक वातावरण की भी नहीं है जिस में सारा जोर कथ्य—और वह भी एक विशेष दृष्टिकोण—पर ही केन्द्रित होता जा रहा है, कलात्मकता या शिल्प को धीरे-धीरे एक गैरजरूरी चीज की तरह समझा जाने लगा है और उसकी बात करने वालों या उस की ओर ध्यान आकर्षित करवाने वालों को कलाबादी (!) कह कर उपेक्षित करने की कोशिश की जा रही है? स्पष्ट है कि ऐसा करने वाले लोग वे हैं जो रचनात्मकता, सृजनशीलता या कला की बजाय किसी बात या विचार की अभिव्यक्ति को—और कभी-कभी उस के प्रचार को—अधिक महत्व देने का दावा करते हैं। साहित्य या कोई भी कलारूप तब विचार या कथ्य का 'गरीब रिश्तेदार' बन कर रह जाता है—उसकी अपनी स्वतन्त्र इमता समाप्त हो जाती है। इस का यह तात्पर्य नहीं है कि विचार या कथ्य का कोई महत्व नहीं है—लेकिन यह भी तय है कि रचनात्मकता या कलातत्त्व के बिना वह कलाकृति नहीं बनता। विचार तो कलाकृति से बाहर भी प्राप्त हो सकता है, लेकिन कला को और किसी तरह से प्राप्त नहीं किया जा सकता।

कोई भी कहानी, कविता या ऐसा ही अन्य कुछ यदि केवल विचार, भाव या अनुभूति का सम्प्रेषण है तब तो इन कहानियों को लेकर कलात्मकता की शिकायत होनी ही नहीं चाहिए क्योंकि निर्णायकगण यह तो समझ ही रहे हैं कि लेखक क्या कहना चाहता रहा है। इसका तात्पर्य है कि सम्प्रेषण तो हो ही रहा है और यदि शिल्प का उद्देश्य केवल मूलभाव, विचार या अनुभूति का सम्प्रेषण है तो इतना शिल्प तो वहाँ है ही। इसके बावजूद यदि सोद्देश्य साहित्य के समर्थकों को भी कलात्मकता की कमी की शिकायत होती है तो स्पष्ट है कि वे भी साहित्य और कला की मूल प्रेरणा कहीं और ही मानते हैं, चाहे उनकी घोषणाएँ कुछ भी कहती रहे। यह तो सम्भव है कि अपने विरोधी

दृष्टिकोण के साहित्य को वे अपने दृष्टिकोण के साहित्य से धटिया बतायें, लेकिन इस से उन की वास्तविक कलादृष्टि का परिचय नहीं मिलता—हाँ, उन की सामाजिक-राजनीतिक दृष्टि के बारे में जरूर पता चल जाता है। उनकी वास्तविक कलादृष्टि का पता तभी चलता है जब वे एक ही दृष्टिकोण की बराबर समर्थक दो रचनाओं में से किसी एक की श्रेष्ठता का निर्धारण करें। तब उनकी कसौटी कलात्मक प्रतिमान ही होते हैं। इसका तात्पर्य स्पष्ट है कि वे चाहे अपने कथ्य को कला से अधिक महत्व देने का दावा करते रहें, लेकिन जब कला के अपने मूल्यांकन की बात होती है तो वे भी प्रकारान्तर से कलात्मक प्रतिमानों को ही मूल्यांकन का आधार बनाते हैं। एक ही धीम को लेकर लिखी गयी दो कहानियों में यदि एक कहानी अधिक श्रेष्ठ और प्रभावी होती और दूसरी उस स्तर पर नहीं पहुँच पाती तो इसका मूल कारण कहानी की शैलिक श्रेष्ठता में ही निहित होता है।

जो लोग साहित्य या किसी कलारूप को अनुभव या विचार की अभिव्यक्ति या सम्प्रेषण मानते हैं, वे गलत न होते हुए भी पूरे सही नहीं माने जा सकते। साहित्य या कला सम्प्रेषण भी अवश्य है, लेकिन वे केवल सम्प्रेषण नहीं हैं—वह किसी विचार या भाव या अनुभव की अभिव्यक्ति मात्र ही नहीं है। इसलिए शिल्प केवल कथ्य के सम्प्रेषण तक ही सीमित नहीं है। प्रत्येक साहित्यिक रचना या कलाकृति मूलतः और सर्वप्रथम एक सृजन है, रचना है। वह यदि सम्प्रेषण या अभिव्यक्ति भी है तो किसी विचार या अनुभव को नहीं बल्कि एक रचना या सृजनकर्म की अभिव्यक्ति और सम्प्रेषण है। यदि किसी कहानी, कविता या अन्य विधा की वस्तु में इस रचनात्मकता का, सृजनशीलता का अभाव है तो उस में चाहे कितना ही महत्वपूर्ण समाजशास्त्र कह दिया गया हो, वह कला का दर्जा नहीं प्राप्त कर सकती और इसलिए कला-विचार में उसे खराब कला ही कहा जायेगा।

खराब कला, दरअसल, दो स्थितियों में पैदा होती है। एक तो वहाँ जहाँ शिल्प के प्रति लापरवाही की प्रवृत्ति हो और दूसरे वहाँ जहाँ शिल्प को कथ्य से अलग एक बाहरी वस्तु की तरह इस्तेमाल किया जाये। एक जगह शिल्प का न होना किसी अनुभव को रचना नहीं बनने देता तो दूसरी जगह शिल्प को कृति से अलग मान लेना—बल्कि शिल्प के उपकरणों को ही शिल्प मान लेना—अनुभव और शिल्प को एक दूसरे पर धोपने की कोशिश करना है। प्रत्येक

कलाकृति अनुभव को एक आकृति देती है। शिल्प के उपकरण उस आकृति को उभारते हैं। वह उभार ही शिल्प है—उपकरण शिल्प नहीं है—और इस-लिए वह अपने होने की घोषणा अलग से नहीं करता। यह शिल्प ही है जो हमारे दैनन्दिन अनुभवों को नया और ताजा बना देता है, उन्हें बहुआयामी और अर्थगमं बनाता है। इस के बिना अनुभव रचना नहीं हो पाता। इस-लिए रघुवीरसहाय का यह कथन सही जान पड़ता है कि “मेरे पास एक तरह की एक और-एक अतिरिक्त-चेतना है, एक अतिरिक्त व्यथा है जिससे कि मैं हर चीज को फिर से उलट-गुलट कर, नये ढंग से सजा कर, नये ढंग से दुरुस्त करके और नया बना देने की इच्छा रखता हूँ। तो वही तो शिल्प है। और मैं यह मानता हूँ कि जितनी देर तक भुझे यह अहसास है कि यह शिल्प आवश्यक है—मेरे लिये—उतनी देर तो मैं लेखक हूँ, और बाकी जगहों पर मैं लेखक नहीं हूँ—यद्यपि मैं उतना ही महत्त्वपूर्ण काम कर रहा होऊँगा जितना कि लेखक कर सकता है या लेखक को करना चाहिए।”

उपर्युक्त प्रतियोगिता के निर्णायकों के प्रतिवेदन में एक और महत्त्वपूर्ण शिकायत कल्पना की रचनात्मक उड़ान और मार्मिकता के अभाव की है। यह शिकायत भी वास्तव में कलात्मकता के अभाव की शिकायत का ही दूसरा रूप है क्योंकि कलात्मकता के अभाव में ही रचना सपाट विवरण बन कर रह जाती है और मार्मिक नहीं हो पाती।

बहुत सम्भव है कि इस सारी बात को भी रूपवाद या कलावाद कहकर उपेक्षित कर दिया जाये। लेकिन हर रचना सर्वप्रथम एक रूप होती है और इसलिए उसके सम्प्रेषण का प्रथम स्तर भी रूप का ही स्तर है—यदि इसी स्तर पर रचना छारिज हो जाती है तो दूसरे स्तरों तक घिसट कर भी नहीं जा सकती। कोई टी. एस. एलियट के हवाले से कह सकता है कि अच्छी रचना और महान रचना में अन्तर होता है। लेकिन इस बात पर गौर करना भी उतना ही जरूरी है कि महान रचना कभी भी खराब रचना नहीं हो सकती और साथ ही यह भी कि उम की महानता उस में अभिव्यक्त होते नैतिक आशयों में होती है—यहाँ जान बूझकर ‘आध्यात्मिक’ शब्द का प्रयोग नहीं किया जा रहा—उसकी राजनीतिक-सामाजिक विचारणा में नहीं।

स्पष्ट है कि जब तक हम कला को कोई स्वतन्त्र सर्जनकर्म न मानकर उसे अभिव्यक्ति का एक साधन मात्र मानते रहते हैं, तब तक वह अधिक से अधिक

कभी-कभी एक प्रभावी कथन हो सकती है, रचना नहीं। यदि वह रचना होती है तो अनिवार्यतः एक रूप भी होती है। इसलिए कलाकार में यह सृजनचेतना मूल तत्त्व है—यही उसकी प्रेरणा और यही उस के मूल्यांकन का प्रमुख आधार है। इस सृजनचेतना के अभाव में वह एक संवाहक मात्र है, रचनाकार नहीं। किसी ने ठीक ही कहा है कि हम ब्रेख्त को उन के विचारों के कारण नहीं बल्कि नाटक की कला में उन के योगदान के कारण याद करते हैं। हमारे रचना जगत में इस बात की अनदेखी करना निश्चय ही चिन्ता-जनक है और इस कहानी प्रतियोगिता के निर्णायक साधुवाद के पात्र हैं कि उन्होंने एक सही अवसर पर इस बात की ओर हमारा ध्यान आकर्षित करने की चेष्टा की।

आलोचक की वापसी

अभी कुछ दिन पूर्व भोपाल में आयोजित कवि-सभागम में डॉ. नामवर सिंह ने अपने वक्तव्य में कहा कि 'कविता की वापसी' सही अर्थ में अभी होगी जब कविता में 'लिरिक' की वापसी हो सकेगी। 'लिरिक' के समर्थन में उन्होंने लूकाच की गवाही भी प्रस्तुत की और साथ ही यह भूचना भी दी कि विख्यात कवि डॉ. केदारनाथ सिंह इस दिशा में सचेष्ट हैं। लेकिन उपस्थित कवियों के सम्मुख यह स्पष्ट नहीं हो सका कि 'लिरिक' से डॉ. नामवर सिंह का तात्पर्य क्या है। कवि रघुवीर सहाय की माँग थी कि डॉ. नामवर सिंह को अपना तात्पर्य लिख कर स्पष्ट करना चाहिए क्योंकि, 'अनुभव से कह सकता हूँ कि जब तक लिखा हुआ न हो, नामवर जी का विचार समझने में आदमी घोखा खा सकता है।' कुछ लोग 'लिरिक' को गाने के उद्देश्य से लिखी रचना या 'गीत' समझने की भूल कर सकते हैं यह सोच कर रघुवीर सहाय ने स्पष्ट भी कर दिया कि 'लिरिक' और 'गाय' में अन्तर है तथा 'लिरिक' का अर्थ 'यूरोपीय भाषाओं में कविता होना है, गीत नहीं।' तो क्या डॉ. नामवर सिंह यह सोचते हैं कि अभी तक जो कुछ लिखा जाता रहा है वह कविता नहीं है? सच तो यह है कि 'लिरिक' की वापसी का आग्रह करते हुए यदि लूकाच और केदारनाथ सिंह का हवाला नहीं दिया गया होता तो मेरे जैसे कई लोगों को, जो नामवर सिंह के निमंत्रित पाठक हैं, यही लगता कि वह 'कविता की वापसी' पर ध्यान कर रहे हैं। लेकिन अब उनका यह आग्रह 'आलोचकीय विडम्बना' लगता है क्योंकि भोपाल में चाहे उन्होंने लिखकर न भी बताया हो पर अपनी प्रसिद्ध पुस्तक 'कविता के नये प्रतिमान' में वह न केवल 'लिरिक' का तात्पर्य स्पष्ट कर चुके हैं बल्कि समकालीन संवेदना की दृष्टि से उसे स्थायित्व भी कर चुके हैं।

चार वर्ष पहले कविता की वापसी की बात बहुत उछाली गयी पर वस्तुतः वह एक भ्रामक नारा ही था। अधिक से अधिक उसे 'कविता का प्रकाशन विस्तार' कह सकते हैं क्योंकि उस एक वर्ष में कविता-संग्रह निश्चय ही सामान्य से बहुत

अधिक छपे—पर इसी से यह भी स्पष्ट है कि वे सभी कविताएँ उसी वर्ग नहीं लिखी गयी थी बल्कि पिछले दस-पन्द्रह वर्षों में लिखी जाती रही थी। लेकिन डॉ. नामवर द्वारा 'लिरिक' की वापसी का आग्रह निश्चय ही विचार की अपेक्षा रखता है।

पहले तो अंग्रेजी शब्द की अनिवार्यता से बचने के लिए यह स्पष्ट कर लेना जरूरी है कि 'लिरिक' से डॉ. नामवर का तात्पर्य 'प्रगीत' से है और प्रगीत को वह आत्मपरक कविता मानते हैं। उनकी पुस्तक 'कविता के नये प्रतिमान' में सिद्धान्तिक स्थापना की दृष्टि से दो अध्याय बहुत महत्वपूर्ण हैं, 'काव्यविम्ब और सपाट बयानी' तथा 'काव्य संरचना : प्रगीतात्मक और नाटकीय'। पहले अध्याय में उन्होंने काव्यभाषा में विम्ब पर सपाटबयानी को तरजोह दी ('सपाटबयानी' शब्द का प्रयोग सर्वप्रथम अशोक वाजपेयी ने श्रीकांत वर्मा की कविताओं पर लिखते हुए किया था)—और विम्ब मोह के टूटने का कारण बढती हुई सामाजिक विपत्तियों को माना तथा उसकी सर्जनात्मक अनिवार्यता को रेखांकित करते हुए केदारनाथ सिंह के ही हवाले से यह तर्क दिया कि उन जैसे विम्बवादी कवि भी सपाटबयानी का आग्रह करने लगे हैं। तब डॉ. नामवर का निष्कर्ष था कि विम्बों के भटकाव से रोकने में 'सपाटबयानी का व्यंग्यपूर्ण और नाटकीय अन्दाज सहायक होता है।' इसलिए स्वाभाविक था कि काव्य-संरचना से सम्बन्धित अध्याय में नामवर ने नाटकीय संरचना का आग्रह करते हुए प्रगीतात्मक संरचना को खारिज-सा कर दिया था।

छोटी कविता और लम्बी कविता के अन्तर को स्पष्ट करते हुए डॉ. नामवर सिंह ने विट्स के हवाले से यह स्वीकार किया था कि यह अन्तर केवल आकार का नहीं है बल्कि संरचनात्मक है जिसके पीछे दो काव्य-सिद्धान्तों का अन्तर है, 'छोटी कविता भूलतः प्रगीत कविता है, जबकि लम्बी कविता नाटकीय कविता है। नाटकीय कविता अस्तु द्वारा निरूपित 'कार्य का अनुकरण' के सिद्धान्त पर आधारित होती है जबकि प्रगीत कविता में सारा बल अनुचिन्तन (रिफ्लेक्शन) पर होता है।" इस अनुचिन्तन के आधार पर प्रगीतात्मक काव्य-संरचना का विश्लेषण करते हुए डॉ. नामवर ने गैब्रिएल गिंस्बर्ग के हवाले से यह भी स्पष्ट किया कि ऐसी कविता का सामान्य रूपाकार वर्तुल होता है: कवि वस्तुतः संसार का पर्यवेक्षण करते हुए अपने आप का निरीक्षण करता है और अनुभव-क्रिया में अपने आप को पकड़ने की कोशिश करता है। इस प्रकार प्रगीत कविता अनुभव सम्बन्धी अनुभव अथवा अनुभव को अनुभव

करने की कविता है। इसीलिए इसे अहं केन्द्रित या अनुचिन्तनात्मक कविता कहा जाता है।” इस प्रकार अनुचिन्तनात्मकता को डॉ. नामवर बड़े कोशल से अहं केन्द्रित प्रवृत्ति से जोड़ देते हैं (और यहां भी वह ‘अहं’ शब्द का प्रयोग करते हैं ‘आत्म’ का नहीं) और तब निष्कर्ष देते हैं कि यदि वर्तुलाकार संरचना और अनुचिन्तनात्मक कविता पर्याय हैं (जो उनकी दृष्टि में हैं) तो अज्ञेय की लम्बी कविता ‘असाध्य वीणा’ अपने आकार की लम्बाई के बावजूद एक प्रगीत है। लेकिन ‘प्रगीतात्मकता’ और ‘वर्तुल संरचना’ आत्मपरकता के परिणाम हैं और वर्तमान सामाजिक विषमता तथा भाव-बोध के अनुकूल नहीं हैं, अतः नामवर का निष्कर्ष था कि “कविता के प्रतिमान को व्यापकता प्रदान करने की दृष्टि से ‘आत्मपरक’ नयी कविता की दुनिया से बाहर की कविताओं को भी विचार-क्षेत्र की सीमा में ले आना आवश्यक हो गया है। सबसे पहले वे कविताएँ जो अपनी काव्यानुभूति में आत्मपरकता का आभास देते हुए भी वस्तुतः ‘संरचना’ में अप्रगीतात्मक हैं।” और यह अप्रगीतात्मकता नामवर को श्रीकान्त वर्मा, रघुवीर सहाय, राजकमल चौधरी, विजयदेव-नारायण साही और मुक्तिबोध की कविताओं में मिली जिसे उन्होंने ‘नाटकीय संरचना’ कहते हुए उसे प्रगीतात्मक संरचना’ की जगह कविता के केन्द्र में स्थापित करने का प्रयास किया और कह सकते हैं कि करीब दस-बारह वर्षों तक इस स्थापना के केन्द्रस्थ होने के आभास का वातावरण जरूर बना रहा।

लेकिन इस वातावरण का असर यह हुआ कि पत्र-पत्रिकाओं में सपाटबयानी और आक्रोशपूर्ण वक्तव्यात्मक अनुकरणात्मक कविताओं की बाढ़-सी आ गयी और इससे प्रभावित आलोचना ने भी धीमे धीमे और अन्तरंग स्वरों की निर्मम अवहेलना की। किन्तु यह हिन्दी कविता की सर्जनात्मक शक्ति ही थी कि उस ने किसी एक दिशा में नियन्त्रित होने से इन्कार कर दिया और इस इन्कार की जानकारी तब मिली जब एक साथ बहुत से कविनामग्रह प्रकाशित होने पर पाया गया कि अधिकांश नये प्रतिभाशाली कवियों में नाटकीयता और आवेग नहीं है। भुक्तिबोध के काव्य-मंथन के प्रति गहरे सम्मान के बावजूद हिन्दी की नयी पीढ़ी की काव्य-संरचना पर उनका प्रभाव नहीं दिखायी देता। इन नये कवियों की रचनाओं में आक्रोशपूर्ण वक्तव्यात्मकता की जगह एक काव्य-धीरज है जिसके कारण इनका लहजा धीमा और अन्तरंग है, प्रकृति और आदमीय सम्बन्धों की स्मृति पुनः केन्द्र में है और चानू विद्रोह-मंगिमाओं तथा भावुकता के अतिरेक से दूर यह कविता बौद्धिक संयम के साथ मानवीय

दंद को अभिव्यक्त करती है—इसकी लय में भी धूमिल और श्रीकान्त वर्मा की तरह नाटकीय तीक्ष्ण की बजाय एक अलक्षित लय-विधान है। सच तो यह है कि काव्य-परम्परा की दृष्टि से (विचार-परम्परा या कथ्य-परम्परा एक अलग चीज़ है) इन नये कवियों की रचनात्मकता के बीज मुक्तिबोध, राज-कमल चौधरी या श्रीकान्त वर्मा-धूमिल की बजाय प्रारम्भिक अज्ञेय, शमशेर, प्रारम्भिक रघुवीर सहाय, सर्वेश्वर, कुअरनारायण आदि कवियों में दिखाई पड़ते हैं। अशोक वाजपेयी, प्रयाग शुक्ल, श्रीराम वर्मा, अवधेशकुमार, गिरधर राठी, मगलेश डवराल, राजेश जोशी एब ऐसे ही अन्य बहुत से नये कवि प्रगीत-आत्मक संरचना की ओर उन्मुख हैं। डॉ. नामवर सिंह जैसे सजग आलोचक का ध्यान इस ओर जाना स्वाभाविक है और लगता है कि प्रगीत की वापसी की बात इन्हीं सब कवियों से प्रेरित होकर उठायी गयी है, अन्यथा दस वर्ष में हिन्दुस्तान की सामाजिक विपत्तियों में कोई ऐसी कमी नहीं आ गयी है कि नाटकीय संरचना की बजाय प्रगीत-आत्मक संरचना की अनिवार्यता नामवर को महसूस होने लगे। इस सम्बन्ध में लूकाच का जिक्र भी उन्होंने किया है, अतः यह देखना मुनासिब होगा कि लूकाच प्रगीत के बारे में क्या कहते हैं।

‘नया एकान्त और उस की कविता’ सीपेंक के अन्तर्गत स्टीफन जॉर्ज की कविता की प्रशंसा करते हुए लूकाच ने नयी प्रगीत कविता की कुछ विशेषताओं को रेखांकित किया है। इन विशेषताओं में सबसे प्रमुख हैं: आत्मीयता और ऐन्द्रिकता। लूकाच के अनुसार पुराने गीत साथ मिल कर गाने के लिए या प्रस्तुति के लिए होते थे जब कि नया प्रगीत अकेले में पढ़ने के लिए है। इन प्रगीतों में प्रकृति भी मनुष्य की सहायता नहीं करती, वह प्रकृति के बीच अकेला है और दो अकेली आत्माओं के बीच एक क्षणिक सवाद ही सब कुछ है क्योंकि उनका फिर अलग होना अवश्यम्भावी है। अज्ञेय ने भी तो लिखा है,

क्या यही है मिलन ? दो अद्रवित एकान्तों की मुलाकात सक्षिप्त ? ‘लूकाच स्टीफन जॉर्ज की एक कविता नये प्रगीत के उदाहरण के रूप में उद्धृत करते हैं :

कितनी कातरता से तुम्हारी अँगुलियाँ
यके हुए डँठलों को पिरोती है।
यह साल अब हमें और फूल नहीं देगा
कंसी भी अनुनय नहीं ला सकेगी जिन्हे
एक दिन शायद दूसरा मई उम्हें लाये।

मेरी बांह को छोड़ दो और घंयें रखो
 आखिरी किरण से पहले ही
 मेरे साथ यह बगीचा छोड़ दो
 इससे पहले कि कोहरा
 पहाड़ से सब पर छा जाय
 इससे पहले कि सदियाँ हमें अलग कर दे
 हम एक-दूजे से विदा ले लें ।

इस कविता में आत्मीयता भी है और ऐन्द्रिकता भी, बिम्ब भी है और वर्तुला-
 कार संरचना भी । आत्मपरक तो यह है ही । लूकाच के हवाले से क्या डॉ.
 नामधर इसी तरह की प्रगीत कविता की प्रतिष्ठा चाहते हैं—मेरा तात्पर्य
 इसी कोटि की संरचना से है । तब इसमें नया क्या है ? वापसी किस चीज़
 की होनी है ? अज्ञेय, शमशेर, त्रिलोचन, केदारनाथ अग्रवाल, रघुवीर सहाय,
 सर्वेश्वर, कुंभरनारायण, अशोक बाजपेयी, प्रयाग शुक्ल, अवधेश कुमार,
 श्रीराम वर्मा, मंगलेश डबराल, गिरधर राठी आदि बहुत से नये-पुराने कवि
 क्या इस तरह की कविता नहीं लिखते रहे हैं ? हो सकता है केदारनाथ सिंह
 भी कुछ महत्वपूर्ण कविताएँ लिख रहे हों—वह पहले भी अच्छी प्रगीत कविता
 लिखते रहे हैं—लेकिन 'लिरिक' की वापसी जैसी क्या बात इसमें है ? हा,
 यह प्रगीत की ओर एक ऐसे आलोचक की वापसी जरूर है जो उसे अप्रासंगिक
 मान कर 'नाटकीय संरचना' को कविता के केन्द्र में प्रतिष्ठित करने में जुट
 गया था । क्या विडम्बना है कि जिस आलोचक ने प्रगीत को छारिज करार
 दिया आज उसी को उसकी वापसी श्रेयस्कर लग रही है ?

दरअसल, आलोचना जब रचना को नेतृत्व देने लगती है तो वह अतिवादी हो
 जाती है । आलोचना अक्सर कविता या सर्जनात्मकता को बजाय सिद्धान्त
 पर अधिक बल देने लगती है और जब रचनाकार आलोचना की स्थापनाओं
 को ध्यान में रखकर रचना करते हैं तो वह बनावटी हो जाती है । सपाटबयानी
 के नाम पर अधिकांशतः यही हुआ, अतः नये प्रतिभाशाली रचनाकारों को
 उससे मुक्त होना पड़ा । उससे पहले बिम्बवाद के अतिरेक में भी ऐसा ही
 हुआ था । अतः किसी एक संरचना-प्रकार या काव्य-सिद्धान्त को केन्द्र में
 स्थापित करने और उसके अनुसार रचना न करने वालों को अप्रासंगिक ठह-
 राना न केवल आलोचकीय असहिष्णुता है बल्कि रचनात्मकता की अवहेलना
 भी है । किसी भी समय में रचनात्मकता की बहुत सी प्रवृत्तियाँ सहवर्ती होती हैं,

उन में से किसी एक प्रवृत्ति को केन्द्र में स्थापित करने का प्रयत्न साहित्य के इतिहासकार के लिए तो सुविधाजनक हो सकता है पर वह साहित्य और साहित्यकार के लिए श्रेयस्कंद नहीं है। प्रत्येक रचनाकार को अपनी विशिष्ट संवेदना और शैली होती है अतः उसकी मर्यादा में ही उसे समझा जा सकता है। आलोचना द्वारा किसी भी प्रवृत्ति या कृति की अवहेलना नहीं होनी चाहिए। यदि वह ऐसा करती है तो उसे एक दिन वापस भी आना पड़ता है। इसलिए रघुवीर सहाय की बात को सचाई को टाला नहीं जा सकता। उस (कवि) को कृपया यह न बताइये कि कविता कैसे करने से कविता को समालोचक मान्यता देंगे। इतना करने का समय हो, तो जाइये दो ठो कविता पढ़ डालिये।'

ग्रामीण पाठकों के लिए साहित्य

व्यस्क शिक्षा और अनौपचारिक शिक्षा के क्षेत्र में काम करने वालों के सम्मुख यह समस्या बराबर यनी रही है कि नवसाक्षरों को पढ़ने की आदत डालने के लिए कौन-सा साहित्य दिया जाय। उन की समस्या इस कारण और गम्भीर हो जाती है कि यदि नवसाक्षर पढ़ने-लिखने की आदत नहीं डालेगा तो वह कुछ ही दिनों में अपना सीखा हुआ भूल कर फिर निरक्षरता में गिर जायेगा। यही बात उन अधिकांश ग्रामीण बालकों पर भी लागू होती है जो प्रारम्भिक शिक्षा के दौरान ही शाला छोड़ देते हैं। अगर लम्बे समय तक वे अपनी साक्षरता को व्यवहार में नहीं लाते हैं—और निश्चय ही इस के अवसर उन्हें बहुत कम मिलते हैं क्योंकि आज भी अधिकांश गाँवों में अखबार या पुस्तको तक उन की सुलभ पहुँच नहीं है—तो वे भी निरक्षर के समान ही हो जाते हैं चाहे आँकड़ों में उन्हें साक्षर बताया जाता रहे। इसलिए व्यस्क शिक्षा के कार्यकर्ता 'फॉलोअप लिटरेचर' को बहुत महत्व देते हैं और इस बात की आवश्यकता महसूस करते हैं कि इस नवसाक्षर वर्ग को भी साहित्य उपलब्ध करवाया जाना चाहिए। यह नवसाक्षर वर्ग अधिकांशतः गाँवों में रहता है और जो शहरो में है वह भी अधिकांशतः गाँवों से ही आया हुआ है, उस की संवेदना और संस्कार अभी भी ग्रामीण क्षेत्र से जुड़े हैं, अतः यह भी कहा जा सकता है कि यह समस्या एक प्रकार से ग्रामीण पाठकों के लिए साहित्य उपलब्ध करवाने की है।

लेकिन सवाल उठता है कि यह साहित्य किस प्रकार का हो। बहुत से समाजशास्त्री और भाषाविद् इस प्रश्न पर गहराई से विचार करते रहे हैं कि ग्रामीण पाठकों को किम प्रकार का साहित्य रुचेगा। उसकी भाषा-शैली और विषय-वस्तु क्या हो? इन सब बातों पर गहरे विचार-विमर्श के बाद कई मिद्धान्त निर्धारित किये गये हैं और उन के आधार पर साक्षरता निवेदन (लखनऊ), राजस्थान प्रौढ शिक्षण समिति, बीकानेर प्रौढ शिक्षण समिति, सेवा मन्दिर, राजस्थान विद्यापीठ और ऐसी ही अन्य कई संस्थाओं ने

इस तरह का साहित्य तैयार करवा कर प्रकाशित किया और अपने ग्रामीण इलाकों में पहुँचाया है। वयस्क शिक्षा के काम से जुड़े रहने के कारण इस तरह का अधिकांश साहित्य मैंने देखा है और कई बार उसके निर्माण के आयोजन से भी जुड़ा रहा हूँ। अब तो नेशनल बुक ट्रस्ट जैसी संस्थाएँ भी इस ओर रुचि लेने लगी हैं और विभिन्न इलाकों में शिविर आयोजित कर लेखकों से ग्रामीण पाठकों के लिए साहित्य लिखवाने और उसे प्रकाशित कर गाँवों तक पहुँचाने के लिए सचेष्ट हैं।

लेकिन अपने अनुभव के आधार पर मैं कह सकता हूँ कि इस तरह के सभी प्रयासों के पीछे एक भ्रमक दृष्टिकोण काम कर रही है जिस के कई पहलू हैं। प्रथम तो यही कि इस तरह के प्रयास करने वाले लोग यह मानकर चलते हैं कि हमारे श्रेष्ठ साहित्यकारों द्वारा जो रचना-कर्म किया जा रहा है वह ग्रामीण पाठकों के लिए अप्रासंगिक है क्योंकि एक तो उस का सम्बन्ध ग्रामीणों के जीवन से नहीं है और दूसरे यह कि यदि उस की विषय-वस्तु ग्रामीण जीवन से जुड़ी हो तब भी उसका 'ट्रीटमेंट' ग्रामीणों की समझ से परे होता है। इसी कारण अक्सर व्यर्थ किया जाता है कि एक भूमिहीन किसान या बेघर मजदूर की तकलीफों से जुड़ने का दावा करने वाला जो साहित्य खुद उन की ही समझ में नहीं आता उससे प्रेरित हो प्रेरणा देने की आशा भ्रान्ति नहीं तो और क्या है? और लेखकों की समस्या यह है कि यदि वे अपने 'ट्रीटमेंट' में कलात्मकता का निर्वाह नहीं करते तो आलोचकों और साहित्य के अध्यापकों द्वारा उन के लेखन पर विचार नहीं किया जायेगा। क्या इस से एक और भ्रम पैदा नहीं होता कि कलात्मकता और व्यापक सम्प्रेषण एक-दूसरे के विपरीत है? सभी कलारूप अनुभव और सम्प्रेषण के विविध ढंग हैं, अतः यह विदम्बना नहीं तो और क्या है कि स्वयं कलात्मकता को सम्प्रेषणविरोधी करार कर दिया जाय?

इस तरह के प्रयासों के पीछे अक्सर यह अभिजात मानसिकता भी काम करती है और कई बार इसे स्पष्ट अभिव्यक्ति भी दे दी जाती है कि कला का आस्वाद सभी के लिए नहीं है; वह केवल एक विशिष्ट सुरचिसम्पन्न वर्ग के लिए है क्योंकि वही उस की प्रतीकात्मकता और सूक्ष्मता की समझ रख सकता है। इस का सीधा नतीजा यह निकलता है कि इस ग्रामीण वर्ग के लिए वास्तविक साहित्य की कोई आवश्यकता नहीं है, लेकिन इस वर्ग को भी बहुत सी सूचनाएँ देनी हैं, उस में नागरिक चेतना जागृत करनी है और साथ

ही उस की साक्षरता को बनाये रखने के लिए भी उसे कुछ-न-कुछ पढ़ने के लिए देना जरूरी है, इसलिए कहानी आदि साहित्यरूपों के माध्यम से कुछ इस तरह की चीज उस तक सम्प्रेषित कर दी जाय जिस से इन सब उद्देश्यों की एक साथ पूर्ति हो सकती हो। अभी 'तैयार' किया जा रहा 'फॉलोअप लिटरेचर' या ग्रामीण पाठकों के लिए तैयार की गई पुस्तकें अधिकांशतः इसी श्रेणी के अन्तर्गत हैं। लेकिन यह एक कृत्रिम प्रयास से तैयार किया गया 'साहित्य' होता है, अतः अधिकांशतः प्रभावहीन रहता है जिसका नतीजा यह होता है कि यह न तो ग्रामीण पाठकों में साहित्यिक भूख को जागृत करता और उसे तृप्त करता है और न ही तैयार करने वालों के उद्देश्यों की पूर्ति करता है क्योंकि सहज रोचकता के अभाव के कारण वह अपने पाठकों को बाँधे नहीं रह सकता।

इस सम्बन्ध में एक बुनियादी बात और भी विचारणीय है और वह यह कि क्या साहित्य इस 'माँग और पूर्ति' के सिद्धान्त के आधार पर 'तैयार' किया जा सकता है? क्या फिल्मी गानों की तरह कविताओं और कहानियों के लिए भी लेखकों को 'सिन्चुएशन', थीम और उनके माध्यम से ब्यक्त किए जाने वाले विचार बतला कर साहित्य-सृजन करवाया जा सकता है? और क्या तब इसे सृजन कहना और उस प्रभाव की आशा करना उचित होगा जो हम वास्तविक सृजन से करते हैं? यदि इन सब प्रश्नों के उत्तर निपेक्षार्थक हैं और मेरा अनुमान है कि सम्भवतः सभी लोग उस पर सहमति रखते होंगे—तो इस सवाल की अनदेखी भी नहीं की जा सकती कि इस तरह नवसाक्षरों और ग्रामीणों की सहज जिन्दगी में हम एक कृत्रिम साहित्य का हस्तक्षेप करवा रहे होंगे और जाहिर है कि इस का नतीजा न तो साहित्यिक-पाठकीय दृष्टि से अच्छा होगा और न साक्षरता की दृष्टि से ही।

तब सवाल उठता है कि हम करें क्या? क्या साहित्य और कला ग्रामीण वर्ग के लिए नहीं हैं? क्या हम इस वर्ग को पुनः निरक्षरता में डूब जाने दें? क्या यह बेहतर नहीं है कि उन्हें कामचलाऊ तौर पर ही सही कुछ-न-कुछ पढ़ने के लिए दिया जाता रहे?

मेरा मन्तव्य है कि हमारा ग्रामीण वर्ग साहित्यिक दृष्टि से संवेदनाशून्य और संस्कारहीन नहीं है—वह वर्ग भी जो अभी तक साक्षर नहीं है। वह आज भी रामायण, महाभारत, भागवत और पौराणिक कथाएँ सुनता है, लोक-कथाओं

में रस लेता है और अपने अनुभव से कह सकता हूँ कि दर्शन की पारिभाषिक शब्दावली को भी समझता है—चाहे उसका शिष्ट उच्चारण वह न भी कर सके। धार्मिक साहित्य को अलग भी कर दें तो इस वर्ग में अलग-अलग समाजों में किस्सा चार दरवेश, किस्सा हातिमताई, सिन्दवाद की कहानियाँ, अकबर-बीरबल विनोद जैसी अनेकानेक चीजें लोकप्रिय हैं, परी-कथाओं के प्रति आज भी उनमें आकर्षण है और सिंहासन बत्तीसी, कथा सरित्सागर तथा पंचतन्त्र की कहानियाँ उन में पढ़ी-सुनी जाती हैं। इन सब कथाओं के अनुभव और अर्थ बहुआयामी हैं और मनोविज्ञान की शब्दावली में कहे तो किसी न किसी ऐसे आधिरूपक पर आधारित हैं जो अलग-अलग स्तरों पर अलग-अलग अर्थ देते हुए भी अविभाज्य रहा है। अतः ऐसा साहित्य सभी वर्गों की साहित्यिक तृप्ति भी करता है।

आधुनिक साहित्य भी—अपने बदले हुए सन्दर्भों के बावजूद कुछ इसी तरह के 'आर्कीटाइप्स' पर—आधिरूपकों पर आधारित रहता है, अतः यह माना जा सकता चाहिए कि वह ग्रामीण पाठकों के लिए पूर्णतः असम्प्रेषणीय नहीं हो सकता। लेकिन हम जिस संक्रमणशील युग में हैं उसकी अपनी कुछ सीमाएँ हैं जिनके चलते ग्रामीण और शहरी वर्ग अलग दीखते हैं और इस कारण उनकी साहित्यिक आवश्यकताओं को भी अलग समझा जाने लगा है। दरअसल, प्रत्येक समाज में शाब्दिक और अशाब्दिक सम्प्रेषण की अपनी परम्पराएँ होती हैं और उस समाज के सदस्य एक समान सम्प्रेषण परम्परा में रहने के कारण एक सम्प्रेषण संस्कार में साक्षात् करते हैं। परिवर्तन के युगों में अन्य बातों की तरह सम्प्रेषण संस्कार में परिवर्तन होता है। लेकिन यह परिवर्तन एक साथ घटित नहीं होता, इसकी गति बहुत धीमी होती है और कम साक्षरता वाले समाजों में तो और भी धीमी हो जाती है। हमारा ग्रामीण समाज और एक हद तक कस्बाई समाज भी अभी तक अधिकांशतः सम्प्रेषण के वाचिक संस्कार में दीक्षित है जब कि आज के लेखक का अपना सर्जनात्मक संस्कार वाचिक परम्परा से हटकर मुद्रण से जुड़ता गया है। इस कारण साहित्य की संरचना और भाषा आदि पर नया प्रभाव पड़ते हैं और उन में नया बुनियादी परिवर्तन घटित होते हैं इस पर आधुनिक लेखकों द्वारा काफी विचार किया गया है। लेकिन लेखक और पाठक के सम्बन्धों पर हमका एक असर यह पड़ा है कि लेखक और पाठक के बीच सम्प्रेषण के स्तर पर एक स्थाई पंदा हो गयी है।

लेकिन साहित्य में भी यह परिवर्तन एकाएक घटित नहीं हुआ है। और कई लेखक अब भी ऐसे हैं जो अपनी सर्जनात्मकता में वाचिक संस्कार को एक मुख्य आधार बनाये हुए हैं। अभी भी बहुत से लेखकों में इतिवृत्तात्मकता केन्द्रीय तत्त्व है और ऐसे लेखकों से ग्रामीण पाठकों का साझा आसानी से हो सकता है। आधुनिक समझे जाने वाले पाठक वर्ग तक में इस वाचिक परम्परा और इतिवृत्तात्मकता के प्रति अब तक आकर्षण शेष है। विजयदान देया जैसे लेखक के प्रति बहुत से आधुनिक पाठकों के आकर्षण का मूल कारण यही है। विजयदान ने लोककथाओं का पुनः लेखन किया है, यह आग्रह भी उन पाठकों का नहीं है। इनमें से अधिकांश लोक-कथानक अन्यत्र भी प्राप्त हो सकते हैं। लेकिन उनकी प्रस्तुति सपाट होती है, अतः वहाँ कहानी का अनुभव नहीं है एक घटना की सूचना है जब कि विजयदान देया उस कथानक को वाचिक शैली में प्रस्तुत करते हैं जिस के कारण उस पढ़ने में एक अनुभव का सम्प्रेषण होता है। यह अकारण नहीं है कि विज्जी की यह वाचिक शैली लोक-कथानकों की प्रस्तुति में जितनी सफल होती है आधुनिक कथानकों के साथ उतनी नहीं।

लेकिन यहाँ जो बात विचारणीय है वह यह कि ग्रामीण पाठकों तक फैलहाल वही साहित्य सम्प्रेषित हो सकता है जो वाचिक परम्परा और इतिवृत्तात्मकता को स्वीकार करता हो। इसके लिए यह तरीका फिर गलत होगा कि लेखकों से इन्हीं शैलियों में ही लिखने का आग्रह किया जाय क्योंकि यह लेखकों की अपनी विशिष्ट संवेदना और अनुभव पर निर्भर करता है कि वह किस विधा या शैली में रचना करे। लेकिन अभी भी बहुत से लेखक हैं—और तीस-चालीस वर्ष पूर्व तक तो हर भारतीय भाषा में बड़ी संख्या में रहे हैं—जिनका सृजन-संस्कार छपने के बावजूद काफी हद तक वाचिक परम्परा और इतिवृत्तात्मकता का रहा है। बंगला में बंकिम, रवीन्द्र, शरत्, गुजराती में कन्हैयालाल माणिकलाल मुंशी जैसे लेखक तथा हिन्दी में प्रेमचन्द-वृन्दावनलाल वर्मा आदि इसी शैली के लेखक हैं क्योंकि वे अपनी-अपनी भाषाओं में उस दौर के लेखक हैं जब लेखकों में भी सम्प्रेषण संस्कार का परिवर्तन प्रारम्भ हो चुका था।

विदेशी भाषाओं में भी डेनियल डिफो, सर्वेन्टीज, डिकेन्स आदि ऐसे ही लेखक हैं जो सभी वर्गों और स्तरों के पाठकों को एक साथ आकर्षित करते हैं—यत्कि आधुनिक काल में भी विलियम गोल्डिंग जिन्हे पिछले वर्ष साहित्य का नोबुल पुरस्कार मिला—जैसे लेखक मिल जाते हैं जिन के 'लाई आफ़ द

पलाइज' जैसे उपन्यास को सभी वर्गों के पाठक पसन्द कर सकते हैं। मैं तो यह भी कहूँगा कि नाटकों की तरह ऐसे उपन्यासो-कहानियों का भी भारतीय रूपान्तरण कर उन्हें ग्रामीण पाठकों को सुलभ करवाया जाना चाहिए।

इसलिए इस सिलसिले में मुझे सही रास्ता यही लगता है कि आधुनिक लेखकों से कृत्रिम प्रयास करवाने की बजाय आधुनिक दौर के प्रारम्भ के उन लेखकों का साहित्य ग्रामीण पाठकों को सुलभ करवाया जाय जिन के सम्प्रेषण संस्कार में ग्रामीण समाज का काफी हद तक सक्रिय सामा है—विजयदान देया जैसे लेखकों को भी इस सूची में शामिल किया जा सकता है। इस से दो बातें एक साथ हो सकेंगी। एक तो यह कि कृत्रिम और जड़ साहित्य की बजाय असली और जीवन्त साहित्य की रसाई ग्रामीण समाजों तक हो सकेगी जिस से उन की संवेदना और साहित्य संस्कार को ऊर्जा मिलेगी और दूसरी यह कि इस साहित्य को पढ़ते हुए उनमें न केवल पढ़ने की सुखि का विकास होगा बल्कि साथ-ही-साथ गहरे और बुनियादी स्तरों पर उनके सम्प्रेषण संस्कार के नवीनीकरण की शुरुआत हो सकेगी जो धीरे-धीरे उन्हें आधुनिक साहित्य के निकट लाती जायेगी और जिस का एक और गहरा और दूरगामी परिणाम धीरे-धीरे सांस्कृतिक स्तर-भेद की समाप्ति के रूप में हमारे सामने आ सकता है। लेकिन इस के लिए आवश्यक है हमारे पूर्ववर्ती श्रेष्ठ साहित्य को ग्रामीण पाठकों तक आकर्षक रूप में सुलभ करवाना। क्या सरकारी विभागों, अन्य स्वैच्छिक संस्थाओं और प्रकाशकों का ध्यान इस ओर जायेगा?

साहित्य के प्रति उदासीनता क्यों ?

लेखको और प्रकाशको के सम्मुख यह प्रश्न निरन्तर बना रहा है कि हिन्दी प्रदेश में साहित्य के पाठक क्यों नहीं हैं ? समाजशास्त्रीय दृष्टि से यह प्रश्न इस तरह भी रखा जा सकता है : साहित्य के प्रति समाज में उदासीनता क्यों है ? यदि कोई समाज अपने समकालीन साहित्य के प्रति उदासीन रहता है तो उसका क्या तात्पर्य होता है ? साहित्य को किसी भी समाज की सर्जनात्मक चेतना की अभिव्यञ्जना माना जाता रहा है । क्या मान लिया जाय कि हमारे समाज में सर्जनात्मकता के प्रति कोई ललक नहीं है ? यह मानना दूसरे शब्दों में यह स्वीकार करना होगा कि चेतना के भी विकास की गुंजाइश बहुत कम है । शायद हम में से कोई भी यह स्वीकार करने को तैयार नहीं होगा ।

एक सीधा-सा उत्तर यही हो सकता है कि देश में और खास तौर पर हिन्दी-प्रदेश में अभी तक साक्षर लोगों की संख्या बहुत ही कम है, इसलिए स्वाभाविक ही है कि पाठकों की संख्या भी बहुत कम हो । लेकिन तब यह देखना होगा कि जो साक्षर हैं बल्कि जो स्कूल-कालेज की शिक्षा प्राप्त कर चुके हैं, या कर रहे हैं, उन में भी क्या साहित्य के प्रति कोई ललक है । सामान्य तौर पर यदि किसी अच्छे-खासे पढ़े लिखे व्यक्ति से साहित्य में उस की रुचि के बारे में पूछा जाय तो जो उत्तर मिलता है वह निपेधात्मक तो होता ही है उस में एक सफाई भी होती है कि वह तो वाणिज्य का या विज्ञान का या अर्थशास्त्र आदि अन्य विषयों का विद्यार्थी रहा है और हिन्दी तो उसे अनिवार्य विषय के रूप में एक-दो वर्ष पढ़नी पड़ी थी । इस उत्तर से लगता है मानों साहित्य सिर्फ हिन्दी साहित्य के विद्यार्थियों के लिए लिखा जाता है और बाकी विषय के लोगों का उससे कोई सम्बन्ध नहीं है । यह स्थिति सिर्फ विद्यार्थियों की नहीं है बल्कि अच्छे-खासे पढ़े लिखे लोगों, यहाँ तक की कालेज-विश्वविद्यालय आदि में पढ़ाने वाले अध्यापक वर्ग तक की है जो दार्शनिक दृष्टि से पूरे समाज के श्रेष्ठतम का प्रतिनिधित्व करता है ।

कुछ लोग यह तर्क भी देते हैं कि किताबों की कीमतें बहुत ज्यादा बढ़ गयी हैं और अब पुस्तक खरीदना हर किसी के बस की बात नहीं रही है। अपनी जगह यह बात भी ठीक लगती है। किताबों की कीमतें निश्चय ही कम की जानी चाहिए। लेकिन सिनेमा के टिकट के दाम भी बढ़े हैं और हम पहले से ज्यादा सख्या में उसे देखते हैं। जिस वर्ग पर इन बड़ी हुई कीमतों का सब से ज्यादा असर है, उस वर्ग में से पाठक पाने की उम्मीद तो वैसे भी बहुत कम होती है क्योंकि वह तो पूरी तरह साक्षर भी नहीं है। इसके अतिरिक्त किताब हमेशा खरीद कर ही पढ़ना जरूरी नहीं होता। हर शहर में और हाईस्कूलों वाले कस्बों में भी अधिकांशतः पुस्तकालय हैं जिनमें से अधिकांश में किताबें सदैव आत्मारो में ही बन्द पड़ी रहती हैं। क्या कारण है कि इन स्कूलों-कालेजों के शिक्षक वर्ग में भी पुस्तकों के प्रति कोई खास आकर्षण नहीं पाया जाता? यदि कोई एकाध शिक्षक साहित्य की पुस्तकों में कुछ रुचि लेता पाया जाता है तो सहकर्मियों द्वारा उसे व्यंग्य में साहित्यकार या फिलॉसॉफर कहा जाने लगता है। यदि उपलब्ध रहने पर भी पुस्तकें नहीं पढ़ी जाती हैं तो निश्चय ही इस का कारण पुस्तकों की बढ़ती हुई कीमतों में नहीं बल्कि हमारी मानसिकता में तलाश किया जाना चाहिए।

कुछ लोग हैं जो इस का दायित्व आज के रचनाकारों पर ही डालते हैं। इस में दो तरह के लोग हैं: एक वह हैं जो मानते हैं कि आज लिखे जा रहे साहित्य में साहित्य जैसा कुछ नहीं है, उस में न कोई कहानी है, न कोई छन्द है और कुछ इस तरह लपेटी हुई अभिव्यक्ति होती है कि पाठक को कुछ भी पस्ते नहीं पड़ता और इसीलिए साहित्य के प्रति उस की रुचि का विकास नहीं होता। इस वर्ग के लोगों से दो सवाल पूछे जाने चाहिए। पहला तो यह कि क्या आधुनिक काल से पहले का अर्थात् नयी कविता-नयी कहानियों के पहले का साहित्य भी वे पढ़ते हैं। प्रेमचन्द्र-जैनेन्द्र या प्रसाद-निराला-पन्त का साहित्य कितने ऐसे लोग पढ़ चुके हैं, जिन्हें वह अपने पाठ्यक्रम में नहीं पढ़ना पड़ा है। क्या ऐसे पाठकों की संख्या पर्याप्त है जो पुस्तकों की दुकानों या पुस्तकालयों में जाकर इन लेखकों या इन से भी पहले के लेखकों की पुस्तकों की भांग करते हैं? इन लेखकों के पाठकों का एक बड़ा प्रतिशत वही है जो या तो अपने पाठ्यक्रम में कहीं न कहीं इन्हें पढ़ता है और तभी एक-दो पुस्तकें और भी पढ़ लेता है या फिर वह है जो आधुनिक लेखकों की पुस्तकें भी पढ़ता है लेकिन जिस की संख्या बहुत कम है। दूसरा सवाल यह भी पूछा जा सकता

है कि साहित्य में उसकी हर विधा में ये आधुनिक प्रवृत्तियाँ तो सभी समाजों के साहित्य में दिखायी देती हैं लेकिन हमारे समाज की अपेक्षा वहाँ—विशेषतया पश्चिमी देशों में साहित्य के पाठकों की संख्या क्यों बहुत ज्यादा है? क्या कारण है कि इस तरह की साहित्यिक प्रवृत्तियों ने वहाँ के पाठक समुदाय में कमी नहीं की? यह तो हुआ है कि किसी नयी प्रवृत्ति के प्रारम्भ में कम ग्राहक मिले लेकिन ऐसा नहीं हुआ कि इस से साहित्य मात्र के पाठकों की संख्या में कमी आ गयी हो।

रचनाकारों का ही दोष समझने वाले दूसरी तरह के लोग वे हैं जो यह मानते हैं कि आधुनिकता का साहित्य समाज से जुड़ा हुआ नहीं है, वह व्यक्ति की निजी निराशा या कुठा का साहित्य है, उस में आम आदमी के संघर्ष का चित्रण नहीं है, इसलिए उसमें आम पाठकों की रुचि न होना अस्वाभाविक नहीं है। लेकिन इस वर्ग के लोग अपनी तकरीर में यह भूल जाते हैं कि अभी लिखा जा रहा ही साहित्य वैसा नहीं है। ऐसे भी बहुत से लेखक हैं जो स्वयं अपने साहित्य को आम आदमी से जुड़ा हुआ साहित्य मानते हैं। उन लेखकों की पुस्तकें भी अन्य लेखकों की तुलना में क्यों अधिक नहीं बिकती या पढ़ी जाती? कुछ पुस्तकों की दुकानों का चुनाव कर उनमें किताबों की व्यक्तिगत सरीद और कुछ पुस्तकालयों के आधार पर यह सर्वेक्षण भी कभी किया जाना चाहिए कि किस तरह के लेखकों की पुस्तकें ज्यादा पढ़ी जा रही हैं? इस सर्वेक्षण के बिना भी पुस्तकों के संस्करणों और कुछ लेखकों की निजी लोक-प्रियता के आधार पर यह तो कहा ही जा सकता है कि लेखक के राजनीतिक रुझान का उस के पढ़े जाने में कोई महत्वपूर्ण योगदान नहीं है।

मुझे लगता है कि हमारे समाज में पाठकों की पर्याप्त संख्या न होने का मूल कारण यही है कि हमारी मानसिकता अभी तक पढ़ने की परम्परा के अनुकूल नहीं बनी है। हमारा मन अभी तक वाचिक परम्परा के अधिक अनुकूल है। साहित्य अभी तक हमारे लिए पढ़ने से अधिक सुनने की वस्तु है। ऐसे लोगों की संख्या बहुत कम है जो बदलती हुई परिस्थितियों के अनुसार अपने को पढ़ने की प्रवृत्ति में ढाल पाये हों—और इस की जिम्मेदारी काफी हद तक हमारी शिक्षा पद्धति और पत्र-पत्रिकाओं की भी है।

कवि-सम्मेलनों और मुसाइरो में होने वाली भीड़ हम वान का साक्ष्य है कि समाज में साहित्य मात्र के प्रति रुचि बनी हुई है। यह ठीक है कि इन मर्यादों का कुछ अवमूल्यन हुआ है लेकिन यदि इन में साहित्यिक स्तर की

रचनाएँ भी पढ़ी जायें तो लोग सुनना पसन्द करते हैं। ऐसे किसी भी आधुनिक कवि को जिस के बारे में लोग थोड़ा-बहुत भी जानते हों, किसी भी शहर में बुलाकर यदि उसके काव्य-पाठ या व्याख्यान का कार्यक्रम रखा जाय तो जितने श्रोता उस में मिल जायेंगे उतने पाठक किसी एक पुस्तक के वहाँ नहीं मिलेंगे।

लेकिन कविता या साहित्य मात्र अधिक संवेदनशील होने के नाते बदली हुई परिस्थितियों को कुछ जल्दी पहचान लेता है और उसके अनुरूप परिवर्तन उसके अपने स्वरूप में भी आने लगते हैं। यह नहीं होता कि पहले समाज बदले और फिर साहित्य। होता हमेशा यही है कि साहित्य के स्वरूप में पहले परिवर्तन आता है और बाद में वह समाज की प्रवृत्तियों में भी दिखाई देने लगता है। इस कारण अब साहित्य से पुनः वाचिक परम्परा की माँग करना तो गलत होगा। लेकिन उन संस्थाओं को इस ओर ध्यान देना होगा जो साहित्य की सामाजिक ग्राहकता के इस परिवर्तन में अपनी भूमिका का निर्वाह ठीक तरह से नहीं कर पा रही है। जब तक हमारी शिक्षा प्रक्रिया और पत्र-समाचार पर सोक प्रिय पत्र-इस दिशा में सचेष्ट नहीं होते तब तक समाज में साहित्य के प्रति वर्तमान उदासीनता की प्रवृत्ति का बने रहना अस्वाभाविक नहीं है। पत्रों में साहित्य के समाचार और जानकारी इतनी कम होती है कि उसे नगण्य माना जा सकता है। पूरे सप्ताह में वह जिसना स्थान राजनीति (और यदि उसे जरूरी मान लें तो) और खेल-कूद तक को देते हैं उसका दसवा हिस्सा भी साहित्य या संस्कृति सम्बन्धी विचार और समाचार को नहीं देते। अधिकांश लोकप्रिय साप्ताहिकों में पुस्तक-समीक्षा का स्तम्भ या तो होता ही नहीं और यदि होता भी है तो अधिकांशतः उस में समीक्षक के वैचारिक आग्रहों-दुराग्रहों के आधार पर पुस्तक को स्वोक्त-अस्वीकृत करने की प्रवृत्ति अधिक दिखायी देती है जब कि उस का उद्देश्य सामान्य भाषा में पाठक को यही बताना होना चाहिए कि लेखक ने क्या कहना चाहा है और उस की कृति का आस्वाद किस तरह लिया जा सकता है। यह दुर्भाग्यपूर्ण है कि हमारे यहाँ आलोचनात्मक मूल्यांकन और सामान्य पाठकों के लिए उपयोगी समीक्षा में भेद नहीं किया जाता है। हमारी शिक्षा प्रक्रिया को भी इस आरोप से मुक्त नहीं किया जा सकता कि वह कई वर्षों तक विद्यार्थी को दीक्षित करने के बावजूद उस में अपने विषय से बाहर कोई रुचि नहीं पैदा कर पाती। यदि किसी भी विषय

का स्नातक या स्नातकोत्तर उपाधि प्राप्त व्यक्ति आधुनिक साहित्य की किसी रचना का आस्वाद कर पाने में अपने को असमर्थ पाता है तो पूरी शिक्षा प्रक्रिया की असफलता इसी से प्रमाणित है। दूसरे विषयों की बात छोड़ भी दें तो अध्यापन के अलावा किसी अन्य व्यवसाय में चले जाने वाले साहित्य के विद्यार्थी भी नियमित पाठक नहीं रहते। इस से क्या यह नहीं जाहिर होता कि साहित्य-शिक्षण की पूरी प्रक्रिया आधुनिक परिस्थितियों से बच कर निकल जाती है जिस का परिणाम होना है एक लम्बे समय तक साहित्य के अध्ययन में समय गँवा कर भी विद्यार्थी में साहित्य की गहरी समझ तो दूर सामान्य रुचि तक भी नहीं विकसित हो पाना।

यह भी विचारणीय है कि साहित्य को पढ़ने की प्रवृत्ति पाठक से अकेले बैठने की—एकान्त की—माँग करती है जबकि सामान्यतः हमारे समाज का व्यक्ति अलग या अकेले बैठने का आदी नहीं है। हमारी शिक्षा-प्रक्रिया क्योंकि सृजनात्मक चिन्तन को बढ़ावा नहीं देती अतः उसके अभाव में अकेले बैठ कर पढ़ने की आदत भी विकसित नहीं होती। अखबार पढ़े जाते हैं लेकिन ऐसे लोग बहुत कम हैं जो उन्हें अलग बैठकर पढ़ते हैं। अधिकांशतः वह भी ट्राइगरूम में, पुस्तकालयों में या होटलों आदि में पढ़े जाते हैं और सामान्यतः हम तुरन्त उस पर किसी न किसी से बात भी करना चाहते हैं—वर्तक अधिकांशतः तो पढ़ते हुए ही आधी खबर पाम बँटे व्यक्ति को पढ़कर सुनाना चाहते हैं। जाहिर है पुस्तक के साथ ऐसा नहीं हो सकता।

यह शिक्षा प्रणाली और पत्र-पत्रिकाओं तथा अन्य प्रसारण माध्यमों का दायित्व है कि वे बदलती हुई परिस्थितियों को पहचानते हुए साहित्य के आस्वाद की नयी परिस्थिति के अनुकूल वातावरण का निर्माण करने में योगदान दें। कोई भी समाज अपने साहित्य के प्रति लम्बे समय तक उदासीन रहकर विकसितमान नहीं रह सकता। विकास आत्मान्वेषण माँगता है और साहित्य को किसी भी जाति या समाज की आत्मकथा कहा गया है। साहित्य के प्रति उदासीनता का अर्थ अपने को ही समझने के प्रति उदासीन होना है जबकि मनुष्य को एक स्वाम पहचान यह है कि वह दुनिया के साथ-साथ अपने को भी समझना चाहता है।

सच जो सिर्फ कविता है

‘तीसरा सप्तक’ के एक उल्लेखनीय कवि होने के बावजूद स्व. विजयदेव-नारायण साही की प्रसिद्धि मूलतः आलोचक के रूप में रही। इस में कोई सन्देह नहीं कि उन की आलोचना ने समकालीन हिन्दी आलोचना के विकास में काफी हद तक नींव की सामग्री का काम किया। ‘लघु-मानव के बहाने हिन्दी कविता पर एक बहस’, ‘शमशेर की काव्यानुभूति की बनावट’ तथा ‘साहित्यक्यों’ जैसे निबन्धों की बहुत-सी स्थापनाओं ने समकालीन हिन्दी आलोचना की समाजशास्त्रीय और भाषिक आलोचना पद्धतियों पर गहरा प्रभाव डाला था। डा. नामवर सिंह की कृति ‘कविता के नये प्रतिमान’ में सर्वाधिक उद्धरण—और वे भी अपनी स्थापनाओं के समर्थन व स्रोत के रूप में—अशेष और साही के लेखों से लिये गये तथा पुस्तक का नाम भी साही के लेख ‘शमशेर की काव्यानुभूति की बनावट’ लेख से प्रेरित होकर रखा गया जिस में साही ने लिखा था कि ‘समूची नयी कविता को ठीक-ठीक देखने के लिए नयी कविता के प्रतिमान की जरूरत नहीं है, बल्कि कविता के नये प्रतिमान की जरूरत है’। लेकिन उन की छवि मूलतः आलोचक की बन जाने के कारण और कुछ हद तक प्रकाशन के प्रति उन की उदासीनता के कारण भी उन की कविताएँ बहस का विषय नहीं बनीं। इस का एक कारण सम्भवतः यह भी रहा कि सानवें दशक के उत्तरार्द्ध में जब उन का पहला कविता-संग्रह ‘मछलीघर’ प्रकाशित हुआ तो कविता में एक आवेशपूर्ण मुहावरे का माहौल था जिस में ‘सपाटवयानीवाद’ और ‘अकवितावाद’ दोनों एक साथ हावी थे। अब एक ऐसे कवि की ओर पर्याप्त ध्यान नहीं दिया जा सका जो बिल्कुल अलग प्रकार की कविता लिख रहा था, यद्यपि मलयज जैसे गम्भीर आलोचकों का ध्यान तब भी उन पर गया था।

चीख और आवेश के घटाटोप के छूट जाने पर जब पुनः कविता में सघन स्वरों की प्रासंगिकता की पहचान उभरने लगी तो स्वाभाविक ही साही की कविताओं के प्रकाशन की माँग भी कवि-समाज में बढ़ने लगी। उनके

असामयिक निधन के बाद यह माँग और तीव्रता से महसूस की गयी और उनके आलोचनात्मक लेखन की दो पुस्तकें व कविता-संग्रह एक साथ प्रकाशित हुए। 'साही' की कविताएँ एक बार फिर हमें साही के विशिष्ट कविरूप में माधात्कार का अवसर देती है।

इसी संग्रह की 'राघव की तलाश में....' कविता में साही कहते हैं -

पीछे से किसी ने मेरे कंधे पर हाथ रख कर
अपना समूचा बोझ डालने की कोशिश की
मैंने बहुत आहिस्ता में उस का हाथ हटा दिया
मिर्फ इसलिए कि मैं चाहता था
वह अपने पैरों पर खड़ा हो।
न डम में अहंकार था, न क्रोध, न स्वायं
सिर्फ एक आदत जिसे मैं ने यो ही
अर्जित कर लिया है।

ये पवित्र साही के व्यक्तित्व को ही नहीं, उन के कवित्व को भी समझने की कुंजी हैं। कुछ कविताएँ ऐसी होती हैं जो चीख-चीख कर अपनी सहानुभूति का दावा करती हैं और इस महानुभूति को एक ऐसी खूँटी की तरह पेश करती हैं जिस पर पीड़ित आदमी अपनी चिन्ताओं और दुःखों का बोझ टाँग कर निश्चिन्त हो जाय, तो दूसरी ओर कुछ अन्य कविताओं की ठण्डी और तटस्थ मुद्रा में उम के लिए कोई सरोकार नहीं रहता। साही की कविता इन दोनों रास्तों में अलग एक तीसरा रास्ता अख्तियार करती है जिन में न तो पाठक को अपने माथ ही आवेश में बहा ले जाने की मना है और न ही केवल बौद्धिक मरोकार—उम में एक अजीब-सी कोमलता है जो गकट के धनेपन में किमी रुन्ही और फटी चमड़ी वाले खुरदरे, किन्तु हमदर्द हाथों के स्पर्श में महसूस होती है; जो कोई मन्देश नहीं देती बल्कि अपने गकट का मच्चा अहमाय और उमी में से उभरते अपने धर्म, गंधम और नाकन का अन्दाजा करवाती है। साही की कविताओं में सखी आत्मीयता है जो हमें अपने ही अन्दर में ताकत जुटाने को प्रेरित करती है, किन्ती अन्य कथों पर—चाहे वह कोई नेतृत्व हो या गगठन—लटक जाने की विवशता नहीं पैदा करती, बल्कि ऐसी किमी भी प्रवृत्ति में गचन करती है:

क्या तुम नहीं जानते
 कि देवता जब भी वरदान देते हैं
 तो उन में एक नहीं कई अर्थ होते हैं ?
 तुम्हारे भय के कारणों का शमन कर दिया गया है
 लेकिन तुम्हें निर्भय नहीं किया गया
 क्योंकि अब तुम्हें कुहराम से नहीं
 सन्नाटे से भय लगेगा ...

मैं पूछता हूँ
 हर प्रार्थना के मजूर हो जाने के बाद
 हर बार एक नया भय
 तुम्हारी आत्मा के किस हिस्से से उपजता है ?
 लेकिन सोचो
 तुम्हें कोई दूसरा निर्भय नहीं कर सकता ।

(—वरदान देने वाले...)

और शायद यही कारण है कि साही की कविता में न तो उक्ति-प्रियता है और न बिम्ब-बहुलता । उन की कविता एक काव्यलोक की रचना तो करती है पर वह एक सक्रिय काव्यलोक है जिस में निरन्तर कुछ घटित होते रहने का अह-मास बना रहता है—कभी वह उस घटने का वर्णन करती है तो कभी एक नाटकीय अन्दाज में उसे प्रस्तुत करती है—कविता में नाटकीय अन्दाज की कहानी की तरह । यह ऐसी तकनीक है जिस से कई बार सामान्य पाठक कुछ अनमना हो सकता है क्योंकि हिन्दी कविता अभी भी मुख्यतया सूक्तियों और उपमानो-बिम्बों पर आधारित रही है और हिन्दी का बड़े से बड़ा कवि इन में मुक्त नहीं है । यदि कभी इन से मुक्ति मिली है तो एक आवेश के सहारे सपाट गद्यात्मकता से कविता का अहमास पैदा करने के प्रयत्न हुए हैं । हिन्दी में साही ऐसे कवि हैं जो उक्तियों और उपमानो-बिम्बों की प्रवृत्ति से और आवेश भुद्धा में बचते हुए थिर आवाज में ऐसे काव्यलोक की रचना करते हैं जिस में वस्तुएँ और कार्य-व्यापार बिल्कुल स्पष्ट हैं और भाषा भी बिल्कुल सादा ; लेकिन उन की पृष्ठभूमि में एक रहस्यमय तनाव है और अपनी सारी संरचना में कविता उसी को सम्प्रेषित करने की कोशिश करती है :

रान भर यह जगल यो ही रह रह कर
 कौपना रहता है

अन्त में कभी चिघाड़ दब जाती है
 कभी दहाड़ का गला घुट जाता है
 और इस बीच सन्नाटा
 दम साधे हुए अन्त की प्रतीक्षा करता है ।

(—जगल)

साही की कविता में अपने समय की आसद दशा का पूरा अहसास है पर वह न उस का कोई सपाट विश्लेषण करती है और न ही उस का मातम मनाती या आत्म-दया के अघे-कूँएँ में धकेलती है । वह उस अहसास को पूरे काव्य-मंथन के साथ सम्प्रेषित करती है—किसी निष्कर्ष की तरह नहीं, बल्कि अहसास की तरह और शायद यही कारण है कि उन की अधिकांश कविताएँ एक बार से ज्यादा पढ़े जाने की माँग करती हैं क्योंकि पहली बार में हम कुछ पक्तियों या कभी-कभी तो सिर्फ़ दोन को लेकर ही लौट आते हैं । लेकिन ये पक्तियाँ हमें चैन से बैठने की अनुमति नहीं देती और बार-बार अपने स्रोत की ओर लौटा ले चलती हैं और कविता धीरे-धीरे खुलने लगती है । लेकिन यह खुलना हमें किमी गद्यात्मक अर्थ तक नहीं ले जाता—कोई अजब नहीं कि हिन्दी के अध्यापक इन कविताओं का पढ़ाया जाना बहुत मुश्किल मानें ! —बल्कि शब्द हमारे अन्दर उतरते जाते हैं—कही-कही मन-को थोड़ा छीलते हुए । कविता पढ़ चुकने पर एक गूँज बचती है जो हमारे मन की पीड़ा और कविता के शब्दों के बीच एक धरधराते तनाव की तरह मेंडराती रहती है । हम निश्चय ही बही नहीं रह जाते जो कविता पढ़ने से पहले थे, हम किसी ऐसे रहस्य के सामीप्य हो जाते हैं जिसे हम महसूस तो करते हैं पर गद्यात्मक तरीके से नहीं कह सकते क्योंकि ऐसा करने की कोई भी कोशिश असफल तो होगी ही, कविता को भी खंडित या विकृत कर देगी । साही सचमुच ऐसी कविता लिखते हैं जो कविता के शब्दों में नहीं है, बल्कि हमारे मन और कविता के बीच है । और शायद आधुनिक मन की एक श्रमश्री यह भी है कि कुछ भी कहना उस के लिए निरर्थक होना जा रहा है । साही की कविताओं की यह विशेषता ही उन की सर्जनात्मक प्रामाणिकता को गिद्ध करती है और यह भी बताती है कि सारे बौद्धिक विश्लेषण के बावजूद कोई मंच बच रहता है जो सिर्फ़ कविता होता है ।

यह मंच सनातन है और इसीलिए तात्कालिक भी । स्थूल सन्दर्भ मंच को नष्ट तो नहीं करते पर उसकी व्याप्ति को एकाग्रता से कर देते हैं—काल में ही

नहीं, परिस्थिति में भी जबकि तात्कालिकता से पूर्ण अलगाव काल का मानवीय अतिक्रमण नहीं बल्कि मानवहीन कालहीनता की निरर्थकता में गिरा देता है। इसीलिए साही की कविता की संरचना गतिमय मूर्त स्थितियों पर आधारित है जिन की नाटकीयता सन्दर्भों की स्थूलता के बिना भी मानवीय जीवन के दुःखद अहसास को तात्कालिकता के चौखटे में जड़ देती है। शायद यही कारण है कि उन की कविता स्थूल सन्दर्भों के अभाव के बावजूद अपने समय से उपजने का अहसास देती है। शायद इसी कारण 'मछलीघर' की भूमिका में साही ने अपनी कविताओं को 'उस आन्तरिक एकालाप को पकड़ने की कोशिश' कहा था, 'जो आज के इस अनंतिक और विश्रुंखल युग में बहुत बड़ी जिम्मेदारी की तरह महसूस होता है', और शायद इसी कारण 'मछलीघर' की समीक्षा करते हुए मलयज जैसे आलोचक ने भी उन्हें 'एकालापी कवि' कह दिया था। लेकिन यह सही नहीं लगता। ये कविताएँ 'आन्तरिक एकालाप' को पकड़ने की कोशिश जरूर करती हैं, पर पाठक को भी उस कोशिश में बार-बार साथ उतारती हैं। अतः ऐसी कविता एकालाप होकर नहीं रह जाती, वह पाठक से आन्तरिक एकालाप के संवाद की कविता हो जाती है।

क्या सचमुच तुम दुश्मन हो ?
फिर तुम्हारा नाम इतना धरेलू क्यों लगता है
जैसे कल तक किसी ने
छुद मुझे इस नाम से
पुकारा हो ?

(—एक दुश्मन के लिए)

क्या तुमने भी हर आहुति से
दो चार दास्तानें जमा कर ली हैं
जिन्हें कृतज्ञ होकर
तुम बार-बार जलटते-पलटते हो
और उन-के बीच
अपने चेहरे को पहचानने की कोशिश करते हो ?

(—लव)

माही हिन्दी में अपनी तरह के विशिष्ट कवि हैं जिन्हें किसी अन्य कवि के साम्य को छुड़ नहीं दिया जा सकता। मलयज ने उन्हें 'स्मृतियों के ऐंद्र-

जालिक वातावरण का कवि' कहा है, लेकिन 'साही की अधिकांश कविताएँ स्मृतियों से नहीं, घटित हो रहे होने के वातावरण अर्थात् एक निरन्तर वर्तमान की कविताएँ हैं। यह सही है कि जातीय स्मृति की कुछ कथाओं का इस्तेमाल वे करते हैं, लेकिन यह इस्तेमाल किसी स्मृतिलोक की रचना के लिए नहीं होता बल्कि वर्तमान के चौखटे में किसी आद्य-स्थिति को रख कर देखने के लिए है और शायद इसीलिए 'पहाड़ियाँ, जंगल और आदमी' 'सत की परीक्षा' तथा 'क्या करूँ, जैसी कविताएँ हमें किसी अतीत का नहीं वर्तमान का अहसास कराती हैं, यद्यपि अन्तिम कविता कुछ सपाट अवश्य हो जाती है। अपनी अनुभूतियों को घटनाओं की तरह वर्णन करने की प्रवृत्ति के कारण तथा कुछ हद तक स्थितियों का विश्लेषण नहीं उन के अहसास के सम्प्रेषण के कारण भी साही कई बार अपनी कविता में फँटेसी बुनते हैं और यह प्रवृत्ति 'मछलीघर' में और भी अधिक थी। लेकिन पाठक इसमें से गुजरते हुए न आवेश महसूस करता है और न भय और आतंक, जैसा कि भुक्तिबोध में होता है। दरअसल, भुक्तिबोध की कविता में फँटेसी के होने का अनुभव इतना सम्प्रेषित नहीं होता जितना कवि का भावावेग। अतः फँटेसी का प्रयोग करते हुए भी उन की कविता आवेश की कविता है। साही अपनी टोन को सममित रखते हैं और इसी कारण पाठक तक आतंक या आवेश नहीं बल्कि संकट में भी घँस न खोने वाले व्यक्ति का अपनी परिस्थिति से संवेदनात्मक साक्षात्कार सम्प्रेषित होता है, जो बाद के कवियों में अलग-अलग तरह से कमलेश और विनोद कुमार शुक्ल जैसे रचनाकारों में भी दिखायी पड़ता है। ये लोग भी फँटेसी का इस्तेमाल उन्हीं उद्देश्यों के लिए करते हैं जो साही के भी हैं।

यह उम्मीद की जानी चाहिए कि साही की कविता की इसलिए उपेक्षा नहीं की जायेगी कि वह पाठक के सिर पर सवार नहीं होती और न उसके दर्द को महलाती या उसे चौखटा सुन कर गलदभू हो जाती है। वह अपने समय पर विचार करती है पर विश्लेषण या बहस के रास्ते नहीं बल्कि संवेदना और अनुभूति के रास्ते। चारों तरफ जब कविता में विचार ठूँसने या विचार को संवेदना से छुकर काव्यात्मक बनाने के प्रयास हो रहे हों, साही की कविता सिर्फ यह जानने के लिए भी पढ़ी जा सकती है कि कविता भी विचार करती है और यह भी कि कविता के विचार करने और कविता में विचार करने में क्या फ़र्क है !

कविता जिस में वेदना की पहचान है

कुछ वर्ष पूर्व एक साक्षात्कार में रघुवीरसहाय ने कहा था कि वे स्वयं को समाज में 'मिसफिट' महसूस करते हैं और इसलिए लिखते हैं कि इस तरह के 'मिसफिट' लोगों की जमात को बड़ा सके। मैं नहीं जानता कि रघुवीरसहाय अपने इस कथन में कोई परिवर्तन करना चाहते हैं या नहीं लेकिन उन के काव्य संग्रह 'लोग भूल गये हैं' की कविताएँ निश्चय ही अब भी यह काम बखूबी कर रही हैं। कविता यदि अपने समय में अपने को समझने की कोई प्रक्रिया है तो तब है कि इस प्रक्रिया से गुजरने पर कोई भी लेखक और इसलिए उस का पाठक भी इस में अपने को 'मिसफिट' ही महसूस कर सकता है। जिस समय में हम जी रहे हैं उसकी प्रक्रिया इतनी निर्भर, अमानवीय और तेज है कि किसी भी प्रकार की मानवीय संवेदना का उससे कोई रागात्मक रिश्ता हो ही नहीं सकता।

रघुवीरसहाय के कवि की गति यह है कि वह समय की इस प्रक्रिया में 'मिसफिट' है और शायद इसीलिए समय के अन्धे प्रवाह को समर्पित नहीं है। 'मिसफिट' होने का अनुभव अपने आप में परिस्थितियों को बदलने की आकांक्षा का ही रूप है और 'लोग भूल गये हैं' की कविताओं में यह आकांक्षा एक सर्जनात्मक स्तर पर प्रकट होती है। ये कविताएँ अपने समय की भयाव्रता का पूरा अहसास कराती हैं लेकिन उस के सम्मुख व्यक्ति को निरुपाय नहीं करनी और इसीलिए न तो घनघोर निराशा के वातावरण में पाठक को निस्तेज करती हैं और न उस के मन में किसी छद्म आशावाद को ही जगाती हैं। अपने समय के आतंक को ये कविताएँ छोटी-छोटी घटनाओं के अनुभवों के रूप में हमारे सम्मुख रखती हैं और साथ ही आस्था के, मनुष्य होने के छोटे-छोटे क्षणों को भी इस तरह आलोकित करती हैं कि अपने समय की पूरी भयाव्रता के परिप्रेक्ष्य में व्यक्ति के अनेक यत्किंचित सामर्थ्य की सीमा और मार्पकता का अहसास होना रहता है:

यह ताकत आज से पहले तुम्हारी आवाज में
 नहीं थी, तुम्हारे विचार में भी दम नहीं था
 पर आज जब तुम ने मेरे विचार ले लिये हैं
 और उन्हें मत्ता की ताकत से कहा है
 तो उस पर एक खाम तरह की हँसी आती है
 पर मैं उसे दवाता हूँ क्योंकि मैं
 तुम्हारे हाथों
 अपने विचार की बरवादी बचाने के लिए
 अपने विचार को अपनी ही तरह कहने के लिए
 रखता हूँ। और तुम्हें एक बन्धी गली में फँसने के लिए
 छोड़ता हूँ।”

अपनी बात की पुष्टि में मैं इस सग्रह की ‘प्रेम’ ‘नन्ही लडकी’ या ‘मेरी दुनिया’
 जैसी अन्य कविताओं के उद्धरण भी देना चाहता हूँ लेकिन रघुवीरसहाय की
 एक खूबी यह भी है उन की कविताओं में से उद्धरण निकाल पाना बहुत मुश्किल
 है, अधिकांशतः उन्हें पूरा ही उद्धृत करना आवश्यक होता है जो यहाँ सम्भव
 नहीं। उद्धरण योग्य उक्तियाँ अक्सर अनुभव को एक निष्कर्षात्मक रूप देती
 हैं जबकि रघुवीरसहाय की कविताएँ कोई सपाट निष्कर्ष नहीं निकालती, वे
 एक अनुभव-स्थिति को पाठक के सम्मुख रख देती हैं—इस तरह कि पाठक
 स्वयं ही उस अनुभव को समझने और अपने निष्कर्ष तक पहुँचने के लिए
 व्यग्र हो जाता है।

सम्भवतः यही कारण है कि रघुवीरसहाय की कविताओं की भाषा भुक्तिबोध
 और धूमिल से बिल्कुल अलग है। ये कवि भी अपने सामाजिक परिवेश और
 समय को समझना और उस को बदलना चाहने वाले माने जाते रहे हैं। लेकिन
 इन दोनों की भाषा में एक तीव्र आवेश है यद्यपि दोनों का प्रकार अलग है
 और दोनों उस में अलग काम लेते हैं। भुक्तिबोध अधिकांशतः एक गद्यात्मक
 भाषा को अपने तीव्र आवेश से कविता बनाने का प्रयत्न करते हैं तो दूसरी
 ओर धूमिल उस में चमत्कारपूर्ण उक्तियों की रचना करते और पाठक को
 उस में अपने साथ बहा ले जाना चाहते हैं। यह अकारण नहीं है कि इन
 दोनों कवियों की बेहद तारीफ के बावजूद आज की सायंक कविता भुक्तिबोध
 या धूमिल के रास्ते पर नहीं है। इन कवियों के सिद्धान्तों का तो कुछ असर

कुछ कविपों पर फिर भी हो सकता है लेकिन इन के मुहावरे का इन की कविता की बनावट का प्रभाव इन के बाद की पीढ़ी की कविता पर नहीं है।

‘लोग भूल गये हैं’ की कविताओं की भाषा न आप को डराती है, न डुबाती या बहाती है। वह धीरे-धीरे आपसे आत्मीयता स्थापित करती है—एक ऐसी आत्मीयता जो गलदशु नहीं है और न आप के दुखों पर किसी तरह की असमर्थ उत्तेजना का प्रदर्शन करती है। वह अपनी आत्मीयता से आप में यह अहसास पैदा करती है कि आप स्वयं ही अपने दुख को समझ सकते हैं और यह समझ सकना ही उसे मिटा सकने के लिए आवश्यक आत्मविश्वास आप में जगाता है। यही कारण है कि रघुवीरसहाय की कविताएँ किसी कृत्रिम भविष्यवाद का सहारा नहीं लेती और न अगले ही क्षण आप को हथियार उठा लेने के लिए उत्तेजित करती है। वह अपने समय को एक अनुभव की तरह आप के सम्मुख खोलती और आप में अन्याय का विरोध करते रहने की, एक अन्यायपूर्ण व्यवस्था में ‘मिसफिट’ बने रहने की शक्ति का सचय करती है। छोटे-छोटे सवाल को उठाकर जिस तरह अहिंसक सत्याग्रह में साम्राज्यवाद के आतंक को बौना किया जा सकता है, उसी प्रकार आज के इस आतंकपूर्ण माहौल में रघुवीरसहाय की कविताएँ छोटी-छोटी घटनाओं के अनुभवों के माध्यम से इस आतंक का अहसास कराती हुई हमें उसके लाकड़ खड़ा करती हैं। कहना चाहिए कि वे तरकाल किसी क्रान्ति की उत्तेजना पैदा नहीं करती बल्कि स्वयं व्यक्ति में, पाठक मात्र में सीमित सामर्थ्य के बावजूद अन्याय के खिलाफ होने की प्रेरणा देती है :

बार-बार एक दासता से दूसरी में कम या ज्यादा

आजाद होते हुए

उतनी देर में मैं बना लूँ एक दुनिया अपने भीतर

और बाहर तक पहुँचा दूँ

ताकि वह नष्ट न हो और जब दोबारा एक बार

घर बदलूँ

वह दुनिया मेरी कुछ बड़ी हो गयी हो।

(—मेरी दुनिया)

फिल्मी गानों, संवादों और प्रसार के लोकप्रिय कहे जाने वाले साधन एक कृत्रिम उत्तेजना का वातावरण पैदा कर भाषा को चेतना के विकास का नहीं बल्कि उसे पाठक, श्रोता को एक अविचारित उत्तेजना में बहाने देने का माध्यम बनाते जा रहे हैं। भाषा की इस गतिमा का असर कथित क्रान्तिधर्मों

कविता पर भी रहा है जिस में चुस्त फ़िकरो और उत्तेजनापूर्ण वक्तव्यों पर जोर रहा है। यह एक प्रकार से वाचिक परम्परा की कविता में अत्यधिक प्रतिष्ठित उक्तिर्वचिष्य का ही रूप है जिस से सामने बैठे श्रोता को तुरन्त चमत्कृत कर देने का उद्देश्य पूरा होता था। रघुवीरसहाय की कविताएँ अपने अस्तित्व से ही भाषा के इस इस्तेमाल का विरोध करती और उस की दुनियादी सायंकता को पुनः प्रतिष्ठित करने की कोशिश करती हैं। कविता में बोद्धिकता का तात्पर्य विचारों को कविता बनाना नहीं है। उस का तात्पर्य है आरम-नियन्त्रण, अपने अनुभव की अभिव्यक्ति की अनावश्यक स्फीति के प्रति सजगता। यही कवि की आत्मसजगता है जिसे भुलाया जा रहा है और जो "लोग भूल गये हैं" की कविता में बराबर मौजूद है। इन कविताओं में सवेदना, परिवेष्टा, भाषा, लय, और हँस, विचार भी—इस प्रकार एकमेक हो जाते हैं कि उन्हें अलग-अलग महसूस या विश्लेषित करना काव्यानुभूति की हत्या कर देने जैसा हो जाता है। रघुवीरसहाय की कविताओं में यह प्रवृत्ति प्रारम्भ से है और 'सीढियों पर धूप में' से लेकर समीक्ष्य काव्य-मंथन तक इस का विकास ही होता गया है। 'बलात्कार' कविता को उद्धृत किया जा सकता है :

औरनों के चेहरे समाज के दर्पण है
 पुरुषों जैसे
 किन्तु जो दर्द दिखलाते हैं उन में मिठास है
 पुरुष गिड़गिड़ाते हैं औरतें सिर्फ चुपचाप घाम लेती हैं बेबसी
 कोई शरीर नहीं जिसके भीतर उस का दुख न हो
 तुम उस में जब प्रवेश करते हो और वह नहीं मिलता
 वही है बलात्कार
 बाकी है प्रेम और दोनों के बीच की कोई स्थिति नहीं है।

ये कविताएँ सजग करती हैं, बहाती नहीं। दरअसल भाषा के इस्तेमाल के प्रति इस सजगता और अपने में दुखा लेने की रोमांटिक प्रवृत्ति के प्रति रघुवीर सहाय की असहमति के कारण ही ये कविताएँ सामान्य पाठकों को अपनी ओर एकबारगी ही उलना आकर्षित नहीं करती क्योंकि उक्तिर्वचिष्य और भावेष्टा-पूर्ण वक्तव्यों में डूबा मन सहज और जगाने वाली भाषा के प्रति एकाएक उस्मुक नहीं हो पाता। इसलिए रघुवीरसहाय की ये कविताएँ एक बार जहाँ कुछ झुंझलाहट पैदा करनी है वही इस झुंझलाहट के कारण थक लिये जाने पर

द्वारा अपनी ओर आकर्षित करती है—इसलिए ये कविताएँ एक से अधिक बार पढ़े जाने की माँग करती हैं क्योंकि इन्हें किसी जल्दी में पढ़ना इन के साथ अन्याय करना होगा। इन्हें पढ़कर पाठक न लीन होता है न मुग्ध—वह कभी-कभी कुछ अनमना-सा हो सकता है क्योंकि ये कविताएँ उसे अपने समय में ही नहीं अपने में झोकने के लिए भी कोचती हैं।

यह शिकायत की जा सकती है कि रघुवीरसहाय की कविता बड़ी दार्शनिक गुत्थियाँ की ओर, बड़े सवाल की ओर नहीं ले जाती। लेकिन यह कहना गलत होगा। यह कहा जा सकता है कि वह बड़े सवाल को दार्शनिक भूमि में नहीं उठाती—वह उन्हें एक जीवित स्थिति की तरह सामान्य मुद्रा में उठाती है क्योंकि वह सामान्य जिन्दगी में ही सभी सवाल को देखती और उन के हल खोजना चाहती है। मनुष्य की स्वतन्त्रता, समानता और गरिमा से बड़ा सवाल और क्या हो सकता है ? और रघुवीरसहाय की हर कविता इसी सवाल से निरन्तर जूझती नजर आती है। स्वतन्त्रता का दमन, मानवीय गरिमा पर आघात केवल वही नहीं है जहाँ किसी विशिष्ट व्यक्ति, किसी बड़े लेखक या बौद्धिक को अपने विचार प्रकट करने नहीं दिये जाते—वह वहाँ भी उतनी ही ताकत से मौजूद है जहाँ

“अद्वितीय हर व्यक्ति जन्म से होता है
किन्तु जन्म के पीछे जीवन में जाने कितनी से यह
अद्वितीय होने का अधिकार
छीन लिया जाता है
और अद्वितीय फिर वे ही कहलाते हैं
जो जन के जीवन से अनजाने रहने में ही
रक्षित रहते हैं

अद्वितीय हर एक है मनुष्य
और उस का अधिकार अद्वितीय होने का
छीन कर जो खुद को अद्वितीय कहते हैं
उनकी रचनाएँ हो या उनके हो विचार
पीड़ा के एक रसभीने अवलेह में लपेट कर
परमे जाते हैं तो उसे कला कहते हैं !”

(—कला क्या है)

इसलिए ज्यादा सही होगा यह कहना कि रघुवीरसहाय उस तरह के बौद्धिक कवि नहीं हैं जो दार्शनिक मुत्थियों से उलझते हैं लेकिन वे मूर्त स्थितियों में मानवीय सायंकता की तलाश करते हैं जो आधुनिक सन्दर्भ में महत्वपूर्ण काम है क्योंकि मानव पर की गयी सारी दार्शनिक बहसों के बावजूद मनुष्य को मनुष्य न रहने देने को कटिबद्ध शक्तियाँ उफान पर हैं। यह नहीं है कि दार्शनिक भगिमा की कविता कुछ ज्यादा बड़ी या छोटी कविता होती है लेकिन कविता कविके समग्र व्यक्तित्व का फल होती है। हर व्यक्तिका और इसलिए कविका भी अपना एक रज्जान होता है जो चीजों को और अपने को अपनी तरह से समझना और उन से एक रिश्ता कायम करना चाहता है। अतः आवश्यकता यह होती है कि हम कवि के अपने तरीके को समझें न कि उसे हमारी आकाशाओं के अनुरूप ढालने की माँग करें।

दार्शनिक सवालो पर भी कविताएँ हो सकती हैं और बहुत अच्छी कविताएँ हुई हैं लेकिन रघुवीरसहाय की खूबी यह है कि वे दार्शनिक पेचीदगियों में गये बिना सामान्य मूर्त दशाओं को बड़े सवाल से जोड़ते और इस प्रक्रिया में उतनी ही अच्छी कविता हासिल करते हैं। उन की कविता मही मायने में सामान्य जन की अद्वितीयता की कविता है। वह उस के हालात पर कोई वक्तव्य नहीं है, वह उस के दुख और उसके सुख की पड़ताल की प्रक्रिया में से प्राप्त कविता है जो अपने पाठक पर भी अपने निष्कर्षों को थोपना नहीं चाहती बल्कि उसे इस पड़ताल में शामिल करती है। 'कल के लिए' कविता में कहते हैं:—

यही सब लिखता हूँ
 क्योंकि जो चारों ओर लोप हैं उन को विश्वास नहीं
 तभी तो लिखता हूँ
 वे नहीं समझते
 वे अपनी ही बात समझना चाहते हैं
 मैं उन की भाषा में नहीं कह रहा हूँ
 फिर भी मुझे उन में अपना लिखा छिपाना नहीं है
 क्योंकि उसे दिखा कर ही जाना जा सकता है
 कि मैं ने जो कहा
 कल कहो और
 वह समझा जायेगा या नहीं समझा जायेगा।

अपनी भूमिका में रघुवीरसहाय ने कहा है : 'कवि कहीं कान्ति का पुजारी और मसीहा एक साथ बनकर दिखाने में अपने कर्तव्य से भागने का रास्ता न निकालने लगे, या कहीं आत्मदया के आत्मपीड़क भाव में लिप्त होकर लोगों से वैसी सहानुभूति न माँगने लगे जो न केवल लोगों की रागात्मक शक्ति का शोषण करेगी बल्कि उन्हें स्वयं अपनी वेदना पहचानने में भटकायेगी।' कहना न होगा कि रघुवीरसहाय की कविताएँ भटकाव की नहीं अपनी वेदना की पहचान की कविताएँ हैं।

काँपता हुआ शब्द

किसी कवि की रचनात्मक प्रतिभा के स्वीकार की एक पहचान यह भी हो सकती है कि उस की कविताओं का एक भी संग्रह प्रकाशित न हो और फिर भी कम से कम तीन दशकों से भी अधिक समय तक निरन्तर वह साहित्यकारों और साहित्यप्रेमियों की सभी पीढ़ियों में एक उल्लेखनीय कवि के रूप में समाहित रहे। नन्द चतुर्वेदी एक ऐसा ही कविनाम है। उन की कविताओं के प्रकाशन की माँग प्रदेश के लेखकों और साहित्यिक रुचि के पाठकों में पिछले कुछ अर्से से तीव्र होती जा रही थी। यह निश्चय ही हिन्दी के प्रकाशन जगत की दरिद्रता ही है कि नन्द चतुर्वेदी जैसे रचनाकारों की कविताओं का पहला संग्रह तब प्रकाशित हो जब वह अपनी उम्र के साठ वसन्त देख चुके हो। इस दृष्टि से उनके कविता-संग्रह "यह समय मामूली नहीं" का प्रकाशन साहित्य-जगत की एक सुखद घटना है।

नन्द चतुर्वेदी उन रचनाकारों में हैं जो अपने रचना-कर्म के माध्यम से मनुष्य की बेहतरी के लिए जारी संघर्ष के साथ होते हैं, लेकिन साथ ही लेखक की स्वाधीनता के लिए पूर्ण सजग रहते हैं क्योंकि उन जैसे रचनाकारों की दृष्टि में लेखकीय स्वाधीनता मनुष्य की स्वाधीनता—और हाँ, उस की समता के लिए किए जा रहे संघर्ष का भी एक अनिवार्य पहलू है। उन की कविताएँ बार-बार उन हालात का अहसास कराती हैं जो मानवीय स्वाधीनता और समता पर आघात करती हैं और सभी तनावों और दबावों को महसूस करते हुए मानवीय भविष्य में आस्था के अदम्य स्वर उसी तरह उभर आते हैं जिस तरह काली पथरीली चट्टान को फोड़कर कोई हरी कोपल। उन की कविता को उन्हीं के शब्दों में समझना चाहें तो इन पंक्तियों पर ध्यान देना होगा :

ऐसा समय है

विल्कुल रुका हुआ

(तो भी) पेंड़ों पर हवाओं का दबाव है

जल काँपता है थोटी-थोड़ी देर बाद

शायद सारी ऋतुओं की मृत्यु नहीं हुई है।

(—कोई दुर्घटना हुई है)

अपने समय के अहसास का दावा करने वाली कविताई अक्सर स्थूल सन्दर्भों से ऊपर नहीं उठ पाती और उन सन्दर्भों का इस्तेमाल भी अधिकांशतः सपाट स्तर पर ही कर पाती है। इस तरह की अधिकांश कविताएँ या तो एक कृत्रिम विद्रोह-मुद्रा का शिकार हो जाती हैं या एक आवेशपूर्ण चोख का माहौल रचती हुई भाषा को गाली-गलौज की सीमा में ले जाती है। ये दोनों ही रास्ते भाषा की शक्ति और सम्भावनाओं को दुर्बल करते हैं। कविता यदि रचना है तो उसमें एक काव्य-मयम की दरकार बराबर बनी रहती है। भाषा यदि हथियार हो भी तो उस का सघा हुआ इस्तेमाल ही इस को सार्थक करता है, उस का अन्धाधुन्ध इस्तेमाल न केवल कवि के असामर्थ्य को बताता है बल्कि भाषा भाष्य की काव्यात्मक विश्वसनीयता पर आघात करता है। इन्हीं अर्थों में कवि की पहली जिम्मेदारी अपने माध्यम के प्रति, भाषा के प्रति मानी गयी है। कहना न होगा कि नन्द चतुर्वेदी की कविता में इस जिम्मेदारी का पूरा अहसास है और इसलिए चालू विद्रोह-भंगिमाओं और आत्म-प्रदर्शन से अपने को बचानी हुई यह अपने समय-सन्दर्भों को मानवीय कहना और आस्था के बुनियादी स्तरों तक ले जा कर भाषा को अर्थहीन बनाए जाने की सारी चालाकियों के खिलाफ एक विश्वसनीय काव्य-लोक रचने का प्रयास करती है—ऐसा काव्य-लोक जिस में आज के मनुष्य की आशकाएँ और आकाशाएँ, उस की दुर्बलता और उस का साहस तथा उस का प्रेम और उस की घृणा एक साथ मूर्त हो सकें

जिन्दगी के पास कितनी रेत है

यही आता है प्रेम

आनी है ईर्ष्या और घृणा

और एक टूटी हुई बाँह

और एक मन्दार पुष्प

मग्न रख लिया है मिरहाने

कुछ देर के लिए नूप

कुछ देर के लिए पेड़

एक भविष्य, समुद्र-फेन-भी हमें

यह 'काँपता हुआ शब्द' नन्द चतुर्वेदी की कविता का केन्द्रीय अहसास है जो एक नाटकीय टोन—मुद्रा नहीं—के साथ लगातार पाठक तक सम्प्रेषित होता रहता है और शायद यह नाटकीय टोन ही इस काँपते हुए शब्द को आस्था के गहरे स्रोत से जोड़ देता है। यह 'कम्पन' और उसी में से उपजती यह 'आस्था' आज के मनुष्य की यन्त्रणा और उस के सघर्ष का काव्यात्मक प्रति-फलन है।

किन्तु छोटी चिड़िया
कोई भी हो व्याघ्र या कि राक्षस
भेड़िया या बिल्ली या बाघ
वे अब काँपेंगे इन रास्तों पर चलते हुए
जहाँ तुम्हारे कोमल पैर बिखरे हुए हैं
घघकती हुई अग्नि की तरह।

यह नाटकीय टोन ही है जो 'कोमल पैर' के 'घघकती हुई अग्नि' हो जाने को काव्यात्मक स्तर पर विश्वमनीयता देती है।

असुन्दर से संघर्ष करते हुए सुन्दर का निरन्तर स्मरण नन्द चतुर्वेदी की कविता की एक उल्लेखनीय विशेषता है—वर्त्तिक शायद यह सुन्दर का स्मरण ही है जो असुन्दर से संघर्ष में उनकी आस्था को पुष्ट करता रहता है। यह केवल आकस्मिक नहीं है कि इस संग्रह की अधिकांश कविताओं में प्रकृति और ऋतुओं के अहमाम के माध्य ही समय का अहमास जुड़ा है और इसीलिए इन में ऐसे बिम्बों की बहुलता है जो गहरे और स्थूल दोनों स्तरों पर प्रकृति से जुड़े हैं। इसीलिए नन्द चतुर्वेदी अपने समय की यन्त्रणा और अपने संघर्ष और आस्था को ऋतुओं की भाषा में व्यक्त करते हैं। दो विपरीत मन-स्थिति के प्रकृति बिम्बों को एक माध्य रखने की दृष्टिकोण से वह इतिहास में मनुष्य की आशा और मंशय और उन की टूँजेही का एक माध्य अहमाम करवाते हैं :

किनने पाम से मुखरनी है नदी
अपने जल के पुराने कँचुल छोड़ती हुई

कँच नीले जल वाली नदी
 लेकिन रोमांच नहीं होता
 सिर्फ सशय होता है
 किसे देगी नदी अपना अल
 उन्ही को जो नदी के है
 तब हम यही बैठे रहे उदास
 तब इन्ही सूखे और सपाट होठो पर
 या कि इन काल के ऊँडे खड्डो मे
 तुपातुर जिन्दगी चक्कर लगाती रहे
 कितने पास से गुजरता है इतिहास
 लेकिन किम का ? भाग्यवान लोगों का
 न शूरो का न पडितो का

(—धुइआत का फंसला)

लेकिन लगता है कि सम्प्रेषण के अनिरिक्त आग्रह से नन्द चतुर्वेदी भी पूर्णतः मुक्त नहीं हैं और शायद यही बात है जो उन की कविता को कुछ-कुछ सपाट कर देती है। यदि इस कविताश मे 'काल', 'जिन्दगी' और 'इतिहास' शब्द न भी रखे जाते तो भी कविता उसी अनुभव तक ले जा रही होती—बल्कि शायद अधिक गहरे स्तरों पर—क्योंकि पाठक या श्रोता की कल्पना का एक रचनात्मक साक्षा भी वहाँ होता। लेकिन कवि यह बताने के लोभ का संवरण नहीं कर पाता कि यह नदी इतिहास की नदी है। नन्द चतुर्वेदी निश्चय ही यह जानते होंगे कि कविता में कुछ बातें न कहना कई बार कहने से ज्यादा सार्थक होता है। लेकिन सम्प्रेषण का अनिरिक्त आग्रह कवि को कह देने के लिए उकसाता रहता है जिसका परिणाम कभी-कभी काव्यानुभव का सरलीकरण हो जाता है। यह दुर्भाग्य है कि नन्द चतुर्वेदी जैसे कवि भी इस आग्रह से हमेंसा बचे नहीं रह सके हैं। यह बात इसलिए और अधिक खटकती है कि जो कवि अपनी कविता को सन्दर्भों की स्थूलता से बचाता हुआ अपनी भाषा और टोन में समकालीनता के अहसास के काव्यात्मक प्रतिफलन की कोशिश कर रहा हो, वह बात कह देने के लोभ का शिकार हो जाय। यह तो नहीं माना जा सकता कि नन्द बाबू वक्तव्य के सम्प्रेषण और काव्यात्मक सम्प्रेषण के फर्क को पहचानते नहीं हैं। तब वह क्या वाग है जो उन्हें कई बार अपने बिम्बों के गाय वक्तव्य जोड़ने की उकसाती है—बल्कि तब यह सवाल भी उठना

चाहिए कि उन की कविताओं में पारदर्शी विम्बों के बावजूद अधिकांशतः सम्बोधन-मुद्रा क्यों है ? क्यों यह सम्बोधन-मुद्रा उन के कवि-स्वभाव का एक हिस्सा लगने लगती है और क्यों अधिकांशतः कविताओं में 'समय आ गया है' जैसे वाक्यांश अपने को दुहराते हैं ? मुझे लगता है कि नाटकीय टोन के साथ यह लगातार सम्बोधन-भंगिमा उन के काव्य-विम्बों के गहराई में जाने का अवसर क्षीण कर देती है। और शायद यही कारण है कि उन के वक्तव्य, अधिकांशतः चकित तो करते हैं पर अपने अन्दर नहीं ले जाते और वक्तव्य जड़ देने की उनकी हिकमत कई बार उन के काव्य-विम्बों की बहुआयामी अर्थ-गर्भिता के सम्प्रेषण में अवरोध पैदा करने लगती है। 'गुड़' पर लिखी गई कविताओं में यह वक्तव्यात्मकता ही शायद वह प्रभाव पैदा नहीं करती जो 'काले जल वाली नदी' और 'हवाओं की दस्तक' जैसी कविताएँ कर पाती हैं; और जो प्रभाव देर तक कायम रहता है—किसी सिम्फनी के वज्र धुक्ने के बाद भी हवा में एक कम्पन की तरह देर तक महसूस होता हुआ। मुझे लगता है कि नन्द चतुर्वेदी की कविता को सर्वेश्वर की कविता के साथ रख कर देखा जा सकता है क्योंकि विम्बों के साथ वक्तव्य जड़ देने की यही प्रवृत्ति सर्वेश्वर में भी नज़र आती है। यद्यपि नन्द बाबू में अपने प्रतीकों को दूर तक जबर्दस्ती खींच कर ले जाने की वह प्रवृत्ति नहीं है जो सर्वेश्वर की कई कविताओं की गहराई को कम कर देती है—वर्तक सर्वेश्वर की तरह सपाट वक्तव्यात्मकता भी नन्द चतुर्वेदी में नहीं है क्योंकि उन के वक्तव्यों में एक नाटकीय टोन बराबर मौजूद है जिस के कारण काव्यात्मकता का एक स्तर बराबर बना रहता है।

सम्भवतः यह सम्बोधन-मुद्रा ही नन्द चतुर्वेदी के—कम से कम इस सग्रह के कवि के—अपने में गहरे उतरने में बाधक बन जाती है और इसी का एक परिणाम शायद यह है कि उन की कविता में एक ओर निर्दोष है और दूसरी ओर दोषी। एक ही आदमी में दोषी और निर्दोषी दोनों एक साथ हैं, यह अहसास उन की कविता से नहीं जागता। दूसरे शब्दों में कह सकते हैं कि वास्तव यथार्थ का अन्वेषण तो उन की कविता में है, लेकिन आत्मान्वेषण उनकी ही मात्रा में नहीं। हाँ, जहाँ कहीं वह है, निश्चय ही अच्छी कविता के रूप में है।

यसन्त में मैं
पुनर्जन्मों की स्मृति में
होना हूँ एक कोपल

देह होती है
 नदी आतुर तरंगमयी
 बहती हुई रेत में उतरती हुई
 हँसती हुई

इसी बसन्त में मैं
 पुनर्जन्मों की स्मृति में
 होता हूँ देह से भिन्न
 देहान्तरो के बीच
 एक कपिती हुई अभुक्त तृष्णा
 ढूँढ़ता हूँ हवाओं की साक्ष
 होता हूँ गाछ-पत्ता
 फँलता हूँ उन्हीं पुनर्जन्मों की स्मृति में
 होता हूँ आकाश

(—बसन्त में होना)

'काले जल वाली नदी' 'एक शब्द और निशेष' तथा 'विवशता' ऐसी ही कविताएँ हैं। लेकिन उन की सख्या से संतोष नहीं होता। मैं जानता हूँ कि इस एक कविता-संग्रह के आधार पर नन्द चतुर्वेदी की लम्बी और बीहड़ काव्य-यात्रा का कोई मूल्यांकन सम्भव नहीं है, और यह डर भी है कि प्रकाशन में इतना विलम्ब भी उन के सही मूल्यांकन में एक बाधा न हो जाय। फिर भी आशा की जानी चाहिए कि इन कविताओं के साथ अन्याय नहीं होगा।

आत्मीय संवाद का अहसास

हमारे युग के हर सार्थक लेखक को अनिवार्यतः जिस अन्तर्द्वन्द्व में से गुजरना पड़ता है, वह है अपने परिवेश के प्रति असन्तोष से उपजी सामाजिक परिवर्तन की आकांक्षा और साहित्य या कला मात्र की प्रकृति और सीमाओं का अहसास। इसी कारण कई बार अपने वैचारिक आग्रहों के बावजूद लेखक की संवेदना उस की रचनात्मकता को दूसरी दिशा की ओर से जाती है और ऐसे में उस का आन्तरिक द्वन्द्व और छटपटाहट और भी उभर कर अभिव्यक्त होते हैं। आधुनिक हिन्दी कविता में जिन कवियों में यह अन्तर्द्वन्द्व एक स्थायी प्रवृत्ति के रूप में साफ देखा जा सकता है, उन में पहला नाम शायद सर्वेश्वरदयाल सक्सेना का होगा। अपने देहावसान से कुछ ही दिन पूर्व जयपुर में आयोजित एक गोष्ठी में सर्वेश्वर ने कहा था : "मेरे खयाल से अगर कोई यह सोचकर लिखता है कि कविता से वह समाज बदल देगा, तो उस से बड़ा बेवकूफ दुनिया में कोई नहीं होगा। कविता लिखकर तो हम अपने अस्तित्व को सार्थक करते हैं। समाज कविता लिखने से बदल जायेगा या कविता हथियार जैसा कुछ है, यह सब तो राजनीतिक लोग कहते हैं। कवि यह नहीं मानता।" अब 'तीसरा सप्तक' में प्रकाशित उन के आत्म-परिचय की इस पंक्ति पर गौर कीजिये : "आकांक्षा कुछ ऐसा करने की जिस से यह दुनिया बदल सके।" कोई कह सकता है कि कवि व्यक्तित्व के विकास के साथ-साथ उन के विचारों में परिवर्तन होता गया होगा और वे एक छोर से दूसरे छोर पर चले आये। पर मुझे लगता है कि यह एक प्रकार का सरलीकरण होगा क्योंकि हर आधुनिक लेखक अपने हर निष्कर्ष को बार-बार जाँचते-परखते रहने के लिये विवश है—शायद अपनी अवधारणाओं, बल्कि अपने अनुभव तक के प्रति यह अनाद्वैति और सन्देहशीलता का भाव और साथ ही अपने अनुभव को ही सत्य मान सकने की विवशता के बीच का यह द्वन्द्व ही उसे आधुनिक बनाता है और यह द्वन्द्व सर्वेश्वर के रचना-संसार में सर्वत्र व्याप्त है। यह क्या सचमुच संयोग ही है कि सर्वेश्वर जिन दिनों कविता को हथियार मानने के आग्रह का वैचारिक

स्तर पर स्पष्ट विरोध कर रहे थे, उन्हीं दिनों लिखी गयी उन की कुछ कविताओं में समाज परिवर्तन के लिए सघर्ष को प्रेरित करने का उद्देश्य सपाट गद्यात्मकता और स्पष्ट उपदेशात्मकता के स्तर पर पहुँच रहा था। 'जंगल का दंद' के पहले खंड की 'भड़िया', 'काला तेंदुआ', 'कुत्ता' और 'एक स्थिति' जैसी कविताओं में यह प्रवृत्ति साफ दीख जाती है। उन के अन्तिम प्रकाशित कविता संग्रह 'खूंटियों पर टंगे लोग' की कई कविताओं को भी इसी बात के प्रमाण-स्वरूप उद्धृत किया जा सकता है।

यह भी आश्चर्यजनक लग सकता है कि कभी-कभी इस तरह की सपाट गद्यात्मक कविता भी लिखने के बावजूद सर्वेश्वर विषय-वस्तु की बजाय शिल्प पर अधिक आग्रह करने लगे थे। 'तीसरा सप्तक' के अपने प्रारम्भिक वक्तव्य में उन्होंने लिखा था - "मैं विषय-वस्तु को रूप-विधान से अधिक महत्व देता हूँ और मानता हूँ कि सम्पूर्ण नयी कविता ने रूप-विधान से अधिक विषय-वस्तु पर जोर दिया है, चाहे उस के कवियों ने अपने वक्तव्यों में जो भी कहा हो।" अब इस वक्तव्य को जयपुर में दिये गये उन के वक्तव्य के समांतर रखकर देखें - "मैं तो यही मानता हूँ कि आज की कविता में अधिक कुछ हो गया है तो वह विषय का, कटेर का आग्रह ही है। शिल्प को लोग भूल रहे हैं और इस पर अधिक ध्यान दे रहे हैं कि आप कितने मार्क्सवादी हो गये हैं, कितने जनवादी हो गये हैं. जनवादी और प्रगतिवादी धाराओं का छद्म मुझे विल्कुल पसन्द नहीं है, इसीलिये जहाँ भी 'वादी' शब्द आ जाता है, मैं उस के पक्ष में नहीं हूँ क्योंकि यहाँ दुराग्रह होता है।"

और यही सर्वेश्वर के इस रचनात्मक अन्तर्द्वन्द्व का कुछ समाधान होना दीखता है। हिन्दी में अधिकांशतः यह धारणा स्वीकार की जाती रही है कि कविता में सामाजिक परिवर्तन की आकांक्षा का तात्पर्य है कविता को कला न मान कर परिवर्तन का हथियार मानना और उस हथियार को किसी न किसी राज-नीतिक मतवाद या दल के निर्देशों के अनुसार इस्तेमाल करना। सर्वेश्वर को हिन्दी के उन विशिष्ट कवियों के साथ रख कर देखा जाना चाहिये जिन का शूनिरव मानव-मूल्यों को तो पुष्ट करता है, लेकिन किसी संकीर्ण राजनीति को गमपिन नहीं होना। वे वास्तविक अर्थों में निराला की परम्परा के कवि थे। मानव-मूल्यों के नाम पर कुछ आलोचक आजकल यह एतराज करते देने जाते हैं कि यह तो एक अमूर्त धारणा है और इस के बहाने लेखक हमारे समय

की जीवन्त और मूर्त धारणाओं से बचना चाहते हैं। लेकिन सर्वेश्वर की कविता अपने समय की वास्तविक और मूर्त धारणाओं से सम्पृक्त होने का साक्ष्य बराबर देती है—फिर भी उन की कविता सामाजिक प्रतिबद्धता का आग्रह करने वाले अधिकांश आलोचकों को स्वीकार नहीं हुई तो इस का कारण यही रहा कि सर्वेश्वर की प्रतिबद्धता मूल्यों के प्रति रही, विचारधाराओं के प्रति नहीं।

शायद यही कारण रहा कि सर्वेश्वर का द्वन्द्व कला और विचारधारा का द्वन्द्व नहीं था क्योंकि कवि-कलाकार मात्र-के लिए विचारधारा को उन्होंने कभी आवश्यक नहीं माना। उन के रचनाकर्म का उत्स विचार धारा या किसी भौतिक या आध्यात्मिक दर्शन में नहीं बल्कि सहज मानवीय कहणा और सहानुभूति में है। 'करुणा' शब्द आजकल कुछ पुराना माना जाने लगा है, किन्तु सर्वेश्वर की कविता को पढ़कर इस की नयी प्रासंगिकता समझ में आती है। सभी प्रकार के अन्तर्द्वन्द्वों के बावजूद सर्वेश्वर की कविता यदि विरोधाभासों की कविता नहीं लगती और प्रारम्भिक रचनाओं से लेकर सद्य-प्रकाशित कृतियों को पढ़ते हुए एक भावात्मक संगति का, एक निरन्तर्य का अहसास यदि बराबर होता रहता है तो उस का कारण उन के रचना-संसार के इस केन्द्रीय उत्स में ही निहित है। हिन्दी के कई आलोचक अपने राजनीतिक दर्शन की सीमाओं के कारण उन्हें स्वीकार करने से हिचकते रहे तो कई आधुनिक बौद्धिक आलोचक इस 'करुणा' को भावुकता कह कर उन्हें खारिज करते रहे। ऐसा नहीं है कि उन की कविताओं में भावुकता कहीं नहीं है, कहीं-कहीं तो उस के अतिरेक की घंजह से ही उन्होंने सपाट कविताएँ लिखीं लेकिन यह आरोप उन के सम्पूर्ण रचना-कर्म पर नहीं लगाया जा सकता और न 'करुणा' और 'भावुकता' को सदैव पर्याय के रूप में माना जा सकता है। सर्वेश्वर की बहुत-सी कविताओं में 'करुणा' का यह भाव अपने उच्चतर और सूक्ष्मतर रूप में उपस्थित है। एक निरन्तर अमानवीय होते जा रहे माहौल में मानवीय कहणा का यह भाव यस्तुनः मानवीय जिजीविषा का ही स्थानापन्न हो जाता है।

सर्वेश्वर की कविताओं की एक उल्लेखनीय चारित्रिक विशेषता उन की सम्प्रेषणीयता है। अपने परिवेश से गहरी सम्पृक्ति, मानवीय कहणा का भाव और उस से उत्पन्न मानवीय संवाद की आकांक्षा ने सर्वेश्वर को न केवल साधारण बोलचाल की भाषा की ओर बल्कि ऐसे बिम्बी की रचना की ओर

भी प्रवृत्त किया जिन का गहरा जुड़ाव अपने आस पास के परिवेश से हो। यही कारण है कि सर्वेश्वर के बिम्बों में एक गहरी आत्मीयता मिलती है जो साधारण बोलचाल की भाषा के माध्यम से पूरी कविता में फैल जाती है। सर्वेश्वर की कविताएँ हमेशा एक आत्मीय संवाद का अहसास कराती हैं। तुलना को आत्यन्तिक मान लेने की वजह से अधिकांशतः गलत समझ लिया जाता है, जबकि उन का उद्देश्य आंशिक लाक्षणिक समानता की ओर ध्यान आकर्षित करना होता है। यदि तुलना को सही अर्थ में लिया जाय तो मैं कहना चाहूँगा कि एक स्तर पर जो आत्मीयता फणीश्वरनाथ 'रेणु' के गद्य में मिलती है, कुछ उसी तरह का अहसास सर्वेश्वर की कविताओं के माध्यम से होता है। यह सिर्फं संयोग ही नहीं है कि नयी कहानी के रचनाकारों में जिस प्रामाणिक संवेदना का प्रतिनिधित्व 'रेणु' ने किया, नयी कविता के कवियों में उस की सर्वाधिक प्रभावी अभिव्यक्ति सर्वेश्वर में हुई। शायद इन सब प्रवृत्तियों ने मिलकर सर्वेश्वर के माध्यम से एक ऐसी कविता हमें दी जो हमारे समय के मानवीय सघर्ष और आकांक्षाओं की ही नहीं, एक अमानवीय माहौल में मानवीय रागात्मकता की पुनर्प्रतिष्ठा की प्रतिनिधि कविता कही जा सकती है। कई स्थलों पर कलात्मक शिथिलता के बावजूद सर्वेश्वर की कविताओं के बिना आधुनिक हिन्दी कविता के किसी भी परिदृश्य को आज का पाठक सम्पूर्ण नहीं मानेगा। यह कहना अतिशयोक्ति नहीं है कि सर्वेश्वर अपनी पीढ़ी के सर्वाधिक पढ़े जाने वाले कवि रहे—आलोचकों और अकादमी के पूर्वग्रहों के बावजूद।

सर्वेश्वर की मृत्यु से हिन्दी ने अपने एक ऐसे रचनाकार को खो दिया है जो उस की आत्मीयता और सघर्ष की अदम्य प्रवृत्ति को एक साथ पुष्ट करते हुए उस की विश्वसनीयता को भी संजोये रहने में रत रहा। सर्वेश्वर ने हिन्दी कविता में गद्य की लय को स्थापित किया—यद्यपि उस के अतिरेक के कुछ कुप्रभाव भी बाद की पीढ़ी पर दिखायी दिये, लेकिन स्वयं उस की कविता इस नयी प्रवृत्ति का सशक्त उदाहरण रही। सर्वेश्वर की समग्र कविता को यदि तुलना के आधार पर समझने की कोशिश की जाये तो कहा जा सकता है कि उनका शिल्प वांछित बिंदुमैत्र से मिलना-जुलना है तो उन के अन्नद्वन्द्व में प्रारम्भिक फ़ैज़ अहममद 'फ़ैज़' का-मा अन्नद्वन्द्व दिखायी देता है। हम यहाँ सिर्फं बाष्पात्मक अन्नद्वन्द्व की बात कर रहे हैं, 'फ़ैज़' के राजनीतिक दर्शन और मंत्रिय राजनीति की बात अनग है।

सर्वेश्वर ने कहानियाँ भी लिखी हैं, लघु-उपन्यास भी और बाल-साहित्य के अतिरिक्त 'बकरी' और 'अब गरीबी हटाओ' जैसे राजनीतिक नाटक भी । इन सभी विधाओं में उन की देन विशिष्ट है । लेकिन उन की प्रसिद्धि मूलतः एक कवि के रूप में रही है, और इस आलेख में भी उन की कविताओं का ही चर्चा अधिक है तो इसका कारण यही रहा है कि उन की दृष्टि मूलतः कवि-दृष्टि रही है । 'काठ की घंटियाँ' के प्रकाशन के समय ही सम्पादक 'अज्ञेय' ने इस बात को पहचानते हुए लिखा था, "उन्हे पहले कवि मानने में मैं उन की रचना का मूल्यांकन नहीं बल्कि उन की संवेदना के प्रकार का निरूपण करना चाहता हूँ । अनुभव का स्तर—भोक्ता संवेदना और भोग्य परिवृत्त के आपसी सम्बन्ध का स्तर—कविता का है; कवि को जिस सत्य से प्रयोजन है, वह उसी का क्षेत्र है । मैं कहना चाहता हूँ कि अपनी सामाजिक दृष्टि और अपनी रचनाओं में स्पन्दनशील गहरी सामाजिक चेतना के बावजूद सर्वेश्वर को सर्वप्रथम अनुभव से प्रयोजन है: सन्दर्भ से केवल आनुपंगिक रूप से ।"

सर्वेश्वर अपनी काव्य-यात्रा के जिस मोड़ पर थे, उस में आगे के विकास की बहुत-सी सम्भावनाएँ थी । उन के विचारों और मान्यताओं में जो परिवर्तन देख रहा था—बल्कि कहना चाहिए कि अपनी मान्यताओं के प्रति जो आलोचनात्मक प्रवृत्ति उन में विकसित होती देख रही थी, उस का रचनात्मक प्रतिफलन निश्चय ही कई बड़ी सम्भावनाओं की ओर इंगित करता था । यह हमारा दुर्भाग्य है कि इन सम्भावनाओं के मूर्त-रूप हम को नहीं मिलेंगे । रचनाकर्म के प्रति हमारी आस्था बनी रहे, स्मृति-शेष रचनाकार के प्रति वास्तविक नमन यही है ।

वैराग्य का लालित्य

आधुनिक हिन्दी साहित्य में जिन लेखकों के कृतित्व को आलोचकों की उदासीनता का सर्वाधिक शिकार होना पड़ा है उन में वीरेन्द्रकुमार जैन का नाम सर्वप्रथम स्मरणीय है। इस उपेक्षा का प्रथम कारण तो सम्भवतः यही रहा है कि वीरेन्द्रकुमार विज्ञानसम्मत यथार्थ की पूरी समझ रखते हुए भी धर्म और अध्यात्म के रहस्यलोक के यात्री रहे हैं और कथित आधुनिकता अधिकांशतः इस क्षेत्र को बहिष्कृत मानती है। दूसरा कारण रहा है लेखक की भावुकता जिस के कारण अभिव्यक्ति में विस्तार और स्पष्ट कथन अधिक है जबकि आधुनिक आलोचक सांकेतिक संक्षिप्तता और 'रेस्ट्रैन्' की ओर ज्यादा आकर्षित होते हैं। लेकिन साहित्य सृजन के क्षेत्र में निश्चित नियमों के अनुसार रचना नहीं की जाती बल्कि रचनात्मक आवश्यकता के अनुरूप ही विभिन्न शिल्पविधियों का प्रयोग किया जा सकता है। इसलिए आधुनिक लेखन के कुछ गुण पूर्वनिर्धारित कर उन के आधार पर कृति को परखने के आग्रह की अपनी सीमाएँ होगी और उसके आधार पर प्रत्येक मौलिक कृति का मूल्यांकन सम्भव नहीं होगा। वीरेन्द्र कुमार जैन के कृतित्व की सही समझ भी इसीलिए सम्भव नहीं हो सकी कि वह आधुनिकता की किन्हीं पूर्वनिर्धारित शर्तों की स्वीकार नहीं करता—बल्कि यह कहना सही होगा कि ये शर्तें उनके कृतित्व की अनुलघनीय सीमा रेखा नहीं बनी रह सकी। उन के कृतित्व का मूल्यांकन उस की अपनी शर्तों पर ही किया जा सकता है। हिन्दी लेखन में पिछले दिनों आलोचना और विचारधारा रचनाकर्म पर प्रभावी होने की ओर बढ़ती रही है, ऐसे माहौल में वीरेन्द्रकुमार जैन के 'अनुत्तर योगी' जैसे उपन्यास की रचना सर्जन कर्म की गरिमा के प्रति पुनः आश्वस्त करती है।

'अनुत्तर योगी' भगवान महावीर के जीवन पर आधारित एक बृहत्ताकार उपन्यास है जिस का चौथा भाग अभी कुछ समय पूर्व ही प्रकाशित हुआ है। उपन्यास की मूल योजना चार भागों की थी, लेकिन अब वह पाँच भागों में

सम्पूर्ण होगा। भूमिका के पृष्ठों को छोड़ दिया जाय तो चारों भागों में कुल मिलाकर चौदह सौ पृष्ठ हैं और यदि अनुमानतः पाँचवाँ भाग भी अनुपात में इतना ही हुआ तो पूरा उपन्यास करीब साढ़े सत्रह सौ पृष्ठों में समाप्त होगा—भूमिका के सौ-सवासी पृष्ठों के अतिरिक्त। सृजन में पृष्ठ संख्या का कोई महत्त्व नहीं होता पर इस का उल्लेख सिर्फ यह बताने के लिए किया गया है कि लेखक ने किस स्तर पर इस काम को हाथ में लिया है।

राम, कृष्ण, बुद्ध या ईसा जैसे महान व्यक्तित्वों की जीवन गाथा को आधार बना कर महान साहित्यिक कृतियों की रचना की गयी है। ऐसे में यह सचमुच आश्चर्यजनक है कि भगवान महावीर जैसे व्यक्तित्व पर आधारित किसी बड़ी कृति की रचना अभी तक नहीं की गयी थी—यद्यपि ठीक यही बात मूर्तिकला के क्षेत्र में नहीं कही जा सकती। इसका क्या कारण रहा होगा? मुझे लगता है कि पारम्परिक रूप से भगवान महावीर के व्यक्तित्व के वीतराग और कठोर तपस्वी व्यक्तित्व पर इतना अधिक बल दिया जाता रहा है कि सम्पूर्ण चराचर के प्रति उन के अन्तर में व्याप्त 'अनुकम्पा' की सहज प्रवहमान धारा की ओर ध्यान ही नहीं आकर्षित हो सका। उन की तस्वीर एक धुष्क और कठोर अनुशासन में रत तपस्वी के रूप में ही चित्रित हुई और यही कारण रहा कि रसप्रिय साहित्यकारों का ध्यान इस व्यक्तित्व के सन्नित पक्ष की ओर ठीक तरह से नहीं जा सका और इसी कारण यह व्यक्तित्व किसी साहित्यिक कृतित्व की प्रेरणा नहीं बन सका।

ऐसी दशा में धीरेन्द्रकुमार जैन के सम्मुख चुनौती और भी बढ़ी रही क्योंकि उन्हें जहाँ एक ओर भगवान महावीर को एक सम्प्रदाय से बाहर निकाल कर उन्हें सार्वजनीन बनाना था, वही दूसरी ओर उन के व्यक्तित्व को लेकर बनी रूढ़ि को भी तोड़ना था, और साथ ही इस से भी बढ़ी चुनौती थी आधुनिक काल में, आधुनिक समस्याओं के सन्दर्भ में उन की मूल दृष्टि की प्रासंगिकता को सिद्ध करना। यह सब कार्य निरे बौद्धिक प्रयास से नहीं हो सकता था। इस के लिए एक ऐसे संवेदनशील मन की आवश्यकता थी जो विचार और अनुभव दोनों के प्रति एक-सा संवेदनशील हो और वैज्ञानिकता को ठीक तरह से पहचानता हुआ उस का अतिश्रमण करने का साहस भी रखता हो। कहना न होगा कि धीरेन्द्रकुमार जैन 'अनुत्तर योगी' में एक ऐसे ही लेखक सिद्ध हुए हैं।

इस उपन्यास की सबसे बड़ी खूबी यह है कि इस में केन्द्रीय चरित्र महावीर को मानवीय और अतिमानवीय स्तरों पर एक साथ चित्रित किया गया है। इसी कारण महावीर अपने कर्मबन्ध के कारण जिन यन्त्रणाओं में से गुजरते हैं वे आधुनिक मन को अपनी यन्त्रणा लगती हैं और उन से गुजर कर 'कैवल्य' की अवस्था में उन का पहुँचना छटपटाती आधुनिक मनसा में आशा का संचार करता है। महावीर का व्यक्तित्व ऐतिहासिक है इसलिए मानवीय है और लोकमानस में ईश्वरत्व के समकक्ष दर्जा प्राप्त कर चुका है इसलिए वह पौराणिक या शाश्वत भी है। इन दोनों स्तरों को एक साथ निभा पाना किसी भी सामान्य प्रतिभा के कलाकार के बूते की बात नहीं थी। लेकिन बीरेन्द्रकुमार जैन ने इस चुनौती को बड़ी सहजता से निभाया है। यह बात और भी स्पष्ट हो जायेगी यदि इस सन्दर्भ में रामकथा पर आधारित नरेन्द्र कोहली की कुछ ही समय पूर्व प्रकाशित उपन्यास शृंखला को ध्यान में रखा जाय। नरेन्द्र कोहली राम के व्यक्तित्व और रामकथा को एक यथार्थवादी दृष्टि से प्रस्तुत करते हैं जिस का परिणाम यह हुआ है कि उन के राम लोकमानस के राम की तुलना में ओछे पड़ते दीखते हैं और इसी कारण कोहली की रामकथा सृजन की बजाय एक व्याख्या अधिक लगने लगती है। इस दृष्टि से 'अनुत्तर योगी' के साथ उस का कोई मुकाबला ही नहीं है। 'अनुत्तर योगी' में रचित महावीर का व्यक्तित्व लोकमानस में रूपायित महावीर के व्यक्तित्व को और अधिक विस्तार देता है तथा उस के कई और आयामों को उद्घाटित करता है। इसीलिए यह उपन्यास महावीर के व्यक्तित्व की पुनर्व्याख्या नहीं बल्कि पुनर्संजन लगता है। कोहली के राम और उन के सहयोगी चरित्र इसी लिए बौद्धिक चेष्टा के परिणाम अधिक लगते हैं, वे कलाकार की अनुभूति में से उपजे चरित्र नहीं लगते जैसा कि बीरेन्द्र कुमार के महावीर के साथ होता है। इसलिए 'अनुत्तर योगी' पढ़कर यदि किसी की याद आती भी है तो कन्हैयालाल माणिकलाल मुंशी के महागाथात्मक उपन्यासों की जिन में कृष्ण और परशुराम जैसे चरित्रों के मानवीय और अतिमानवीय स्तरों को एक साथ उद्घाटित किया गया है।

इन दोनों स्तरों को एक साथ उद्घाटित करने की रचनात्मक अनिवार्यता की ही वजह से बीरेन्द्र कुमार जैन के लिए यह आवश्यक हो गया कि वे उपन्यास के बीच-बीचाएँ दूँचे की तोड़ें। यह काम भी उन्होंने बड़ी सहजता से किया है। यही कारण है कि यह उपन्यास कहीं यथार्थवादी हो जाता है और कहीं फैंटेसी,

कहीं प्रथम पुरुष में है और कहीं तृतीय पुरुष में, इस का पढ़ते समय अलग से भाव ही नहीं होता। उपन्यास के कई अंश एक ओर अपने आप में सम्पूर्ण रचना लगते हैं तो दूसरी ओर परस्पर मिलकर वे 'अनुत्तर योगी' हो जाते हैं। भावनाप्रधानता और विस्तार बीरेन्द्रकुमार जैन की कमजोरियाँ माने जाते रहे हैं लेकिन इस उपन्यास में ये दोनों ही बातें उन के लेखक की मुख्य शक्ति के रूप में प्रकट होती हैं क्योंकि इनके बिना महावीर के निर्वाच व्यक्तित्व को सहज और प्रवहमान अभिव्यक्ति नहीं दी जा सकती थी।

लेखक की एक खूबी यह रही है कि उस ने केवल महावीर के चरित्र में ही नहीं बरन् अन्य सभी पार्श्वों के अन्तरतम तक पँठने में पूरी सफलता प्राप्त की है। यही कारण है कि महावीर के विरोधियों बल्कि उन्हें यन्त्रणा देने वालों तक के प्रति पाठक के मन में क्रोध उपजना तो दूर उन के प्रति एक अनुकम्पा का भाव जागृत होता है। यह गुण सभी बड़े लेखकों की पहचान माना जाता है जो 'अनुत्तर योगी' के लेखक में भी पूर्णरूपेण विद्यमान है। स्वयं महावीर का चरित्र इतना बहुआयामी हो गया है कि एक ओर जहाँ एक पल के लिए भी उन की विशिष्टता ओझल नहीं होती वही दूसरी ओर कई दफ़ा यह सन्देह होने लगता है कि कहीं हम अजदेव के कृष्ण को तो नहीं पढ़ रहे—लेकिन तभी लगता है कि नहीं, यह महावीर ही है, वह महावीर जिस में कई युग-पुरुष एक साथ समाहित हैं क्योंकि वह शाश्वत प्रतीक पुरुष है।

यह उपन्यास केवल महावीर की जीवनगाथा मात्र ही नहीं है। उन के चरित्र के माध्यम से इतिहास को एक शाश्वत उपस्थिति की तरह प्रस्तुत करने में लेखक को पूरी सफलता मिली है। शायद इसी को रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने 'इतिहास रस' कहा है। छठी शताब्दी ई. पू. का समय भारतीय इतिहास में सर्वव्यापी उथलपुथल का समय रहा है। यह वह समय था जब भारतीय समाज एक युग से दूसरे युग में प्रवेश कर रहा था और इसलिए इस काल में वे सारे प्रश्न उठे थे जो युगान्तरकारी होते हैं। 'अनुत्तर योगी' के लेखक को भी इसीलिए इसी तरह के प्रश्नों से साक्षात्कार करना पड़ा है जो अपने निरूपण में इतिहासबद्ध होते हुए भी अपनी आत्मा में शाश्वत होते हैं। राज्य, अर्थव्यवस्था, सामाजिक उत्तरदायित्व, युद्ध और शान्ति, मानवीय शोषण, दमन और स्वाधीनता, भौतिक और आध्यात्मिक दृष्टियों का संघर्ष आदि सभी सवाल पर लेखक ने खुलकर अपने विचार रखे हैं। कुछ लोगो को ये विचार अंश उपन्यास के मूल ढाँचे से अलग लग सकते हैं, लेकिन यह

निरन्तर याद रखने की जरूरत है कि 'अनुत्तर योगी' महाकाव्यों की तरह सार्वभौमिक चेतना का महाकाव्यात्मक उपन्यास है, और इसीलिए जिस तरह विदुर नीति या भीष्म का राजधर्म महाभारत के अनिवार्य अंश जान पड़ते हैं, उसी तरह 'अनुत्तर योगी' के ये विचार अंश उसकी रचनात्मक अनिवार्यता हैं। वे लेखक के विचारों की तरह अलग से आरोपित या पूर्व निर्धारित नहीं लगते बल्कि तात्कालिक दशाओं के प्रति महावीर के अपने व्यक्तित्व, उन की अपनी दृष्टि का प्रत्युत्तर लगते हैं।

'अनुत्तर योगी' के महावीर इतिहास नहीं है, वे शाश्वत हैं इसलिए समकालीन भी है। 'अनुत्तर योगी' के लेखक से सहमति-असहमति हो सकती है, परन्तु उसकी उपेक्षा नहीं की जा सकती। भारतीय उपन्यास को उस के इस मौलिक अवदान की अनदेखी करना निश्चय ही अग्याय होगा।

मुक्ति के लिए छटपटाहट की कहानी

निर्मल वर्मा की कहानियों के बारे में उन के प्रशंसकों और आलोचकों ने पूर्व-ग्रहों का एक ऐसा घुंघलका पंदा कर दिया है जिस में उन की हर नयी कृति को अलग से पहचान पाना बहुत मुश्किल हो गया है। स्मृतियाँ, अवसाद, अकेलेपन आदि ऐसी मन-स्थितियाँ हैं जो दोनों ही तरह के आलोचकों द्वारा उन की कहानियों के मूल तत्त्व की तरह स्वीकार कर ली गयी है और अब केवल यही बहस बचती है कि इन सब की कोई प्रासंगिकता है या नहीं—और इस प्रकार विचार का दायरा कहानी से हट कर आसानी से समाजशास्त्र पर केन्द्रित हो जाता है। एक गहरे अर्थ में तो हर कलाकृति एक स्मृति होती है लेकिन जब निर्मल वर्मा जैसे कलाकारों के सन्दर्भ में स्मृतियों की बात होती है तो उस का तात्पर्य कुछ मधुर घटनाओं या रोमांटिक अनुभवों की याद से होता है जो अब अतीत हो चुका है, जिस के एक अवसाद और अकेलेपन का वातावरण कहानियों पर तारी दिखायी देता है। मुझे लगता रहा है कि प्रारम्भ से ही निर्मल वर्मा की कहानियों को गलत समझा जाता रहा है और उन के नये कहानी-संग्रह 'कव्हे और काता पानी' को पढ़ते हुए यह धारणा और पुष्ट होती है।

निर्मल वर्मा की कहानियाँ न तो अकेलेपन का प्रभा-मंडन करती हैं और न उस में से एक कलात्मक सुख—एस्थेटिक प्लेजर—प्राप्त करती हैं—बल्कि सब तो यह है कि वे अकेलेपन से मुक्ति के लिए छटपटाहट की कहानियाँ हैं। स्मृतियाँ इन कहानियों में हैं—पर किसी कृत्रिम अवसाद की सृष्टि करने के लिए नहीं बल्कि मुक्ति की प्रेरणा की तरह और इसीलिए उन का होना मुक्ति के लिए छटपटाहट को और अधिक गहराई से रेखांकित करता है। ये कहानियाँ किसी उदासी में डुबा कर नहीं छोड़ जाती बल्कि आत्मा के किसी भाव को जैसे पुनः कुरेद जाती हैं और इसी कारण इन कहानियों को पढ़ चुकने पर हम एक गहरी बेचैनी और तिलमिलाहट देर तक महसूस करते रहते हैं। यह बेचैनी एक किस्म की आध्यात्मिक बेचैनी है—रूढ़ अर्थों में आध्यात्मिक

नहीं बल्कि उन अर्थों में जहाँ हर मानवीय रिश्ता एक अस्तित्वगत रिश्ता है, इसलिए आध्यात्मिक रिश्ता है और इसलिए अपने अकेलेपन का अहसास और उस से मुक्ति की सारी छटपटाहट भी एक आध्यात्मिक छटपटाहट है। 'साहित्य में प्रासंगिकता का प्रश्न' निबन्ध में स्वयं निर्मल वर्मा ने ही लिखा था : "मनुष्य का यह लावारिस अलगाव और अधूरापन कोई आधुनिक, पश्चिम-बोध की देन नहीं है—वह मनुष्य के मनुष्यत्व के बीच एक कीड़े की तरह विद्यमान है, धरती पर उसके महज 'होने' के बोध में निहित है। उस की समूची मिथक संरचना, धर्म-विधान, ईश्वर-कल्पना और हमारे समय में सम्पूर्ण क्रान्ति का स्वप्न इसी अभिशप्त अनायावस्था से छुटकारा पाने का गौरवपूर्ण, द्रैजिक और बीहड़ प्रयास है। कला यदि इन से अलग है तो इस लिए नहीं कि वह इस अधूरेपन के पाप से मुक्ति पाने का स्वप्न नहीं देखती—यह स्वप्न और आकांक्षा ही तो उस की सतत् प्रासंगिकता के केन्द्र में है—फर्क केवल इतना है (और यह बुनियादी अन्तर है) कि यह स्वप्न कहीं बाहर और परे न होकर स्वयं उस की सृष्टि, उस की फार्म, उस की संरचना में सम्मिलित है।"

निर्मल वर्मा की इन कहानियों की अन्त-वस्तु यही है कि वे बार-बार मनुष्य को उस के अकेलेपन के घेरे से बाहर निकालती हैं, वह बार-बार उस में घुस जाता है। इसलिए यह कहना ज्यादा सही होगा कि जिस तरह इन कहानियों का अकेलापन आरोपित नहीं बल्कि अस्तित्वगत है उसी प्रकार उस से मुक्ति की छटपटाहट भी किसी कृत्रिम आकांक्षा की ओर नहीं से जाती बल्कि इस छटपटाहट में ही मानवीय अस्तित्व की साधकता को प्रमाणित और अर्जित करती है। प्रस्तुत संग्रह की 'कधे और कालापानी' शीर्षक वाली कहानी ही इस बात को सर्वाधिक गहराई से प्रमाणित करती है। यह कहानी न केवल इस संग्रह की सर्वश्रेष्ठ कहानी कही जा सकती है बल्कि स्वयं निर्मल वर्मा की और आधुनिक हिन्दी की भी कुछ चुनिन्दा कहानियों में गिनी जा सकती है। जो लोग निर्मल वर्मा की पीढ़ा को विदेशी मन की पीढ़ा कहते हैं उन्हें निरुत्तर करने के लिए यह एक कहानी ही पर्याप्त है। मैं इस कहानी को निर्मल के कुम्भ में से के अद्वितीय रिपोर्ताज के साथ रखकर पढ़ना चाहता हूँ और तब देख सकता हूँ कि यह कहानी उन लाखों भारतीय लोगों के अकेलेपन के प्रासद अहसास और उग से मुक्ति के लिए छटपटाहट की कहानी है जिन में से "हर व्यक्ति का अपना अतीत और इतिहास है—न जाने वे यहाँ कौन-सी पीढ़ा

छोड़ने आये हैं, किस पाप और अभिसाप से मुक्ति पाने की छटपटाहट उन के भीतर छिपी है—यह हम में से कोई नहीं जान पायेगा.. 'मुझे लगता है कि 'कव्वे और काला पानी' के 'बाबा' कुम्भ के रिपोर्ताज के श्रीनिवास का भविष्य है और उन से मिलने छोटे और उपेक्षित पहाड़ी कस्बे में आया उन का लेखक भाई और दूसरा साधू तथा मास्टर साहब जैसे लोग उन हजारों तीर्थ-यात्रियों की तरह हैं जो अपने में अकेले तो हैं और उसे तोड़ना भी चाहते हैं पर जो 'नए सिरे से ज़िन्दगी शुरू करने का साहस नहीं करते—यद्यपि यह साहस भी एक तरह के अकेलेपन का अहसास करवाता है। लेकिन साहस का अकेलापन अपने को काट कर दूसरों से जुड़ता है और उस के अभाव में हम साप होते हुए भी अकेले हो जाते हैं। कहानी इस बात को बहुत गहरे संरचनात्मक स्तरों पर सम्प्रेषित करती है। बाबा का अकेलापन एक ऐसी सम्पूर्णता की ओर उन्मुख जान पड़ता है जिस में दूसरों के लिए और इसलिए अपने छोटे भाई के लिए भी स्नेह और स्थान है जबकि छोटा भाई वहाँ से जल्दी भाग जाना चाहता है क्योंकि वह अपने भरे-पूरे जीवन के बीच अपने को अचानक अकेला महसूस करने से डर गया है: "यह वही दुनिया थी जिसकी सुरक्षित चहारदीवारी के बीच मैंने अपने चालीस वर्ष गुजारे थे—किन्तु बाहर घुन्घ में ठिठुरते हुए वह दुनिया कितनी बेगानी जान पड़ती थी: सहसा एक रिरिमाते-से डर ने मुझे पकड़ लिया—अगर कोई मुझे अचानक इस सुन्दर और सुरक्षित दुनिया से बाहर फेंक दे तो मेरा क्या हाल होगा... मैं उस टिड्डे की तरह अन्धेरे में चक्कर लगाऊँगा जिसे एक अँगुली से पकड़ कर झाड़ूगुरु की लिडकी से बाहर फेंक दिया जाता है... और जो कभी दोबारा भीतर आने का रास्ता नहीं ढूँढ़ पाता; किन्तु अगले क्षण ही मुझे अपने डर पर हँसी आने लगी—मैं ने अपने कोट के भीतर हाथ डाला, वहाँ मेरे बैंक की पास बुक थी; गले में लिपटे मफलर को छुआ, जो पिछली बर्षगाँठ पर मेरी पत्नी ने मुझे मेंट की थी, मेरे चमड़े के बैलेट में मेरे दोनों बच्चों की तसवीरें थी, दिल्ली में मकान था, किताबें थीं, जिन पर मेरा नाम लिखा था—सब ठोस, पक्की चीजें, जिनसे मेरा इस धरती पर होना साबित होता था; मैं वही था, जो चालीस साल पहले इस दुनिया में आया था, एक पीस में जड़ा हुआ जीव, एक निरन्तर प्राणी—जिसके बीच कोई काट-फाँक नहीं थी, यह असम्भव लगा कि यह जीव मुझे एक दिन अनाथ पतंग की तरह अन्धेरे में छोड़कर गायब हो जाएगा... मैं जल्दी-जल्दी उन की कुटिया की तरफ बढ़ने लगा; एक अजीब खुशी ने मुझे पकड़ लिया, कुछ घंटों बाद शाम की बस से मैं अपनी जानी-

पहचानी दुनिया में लीट जाऊँगा .डर का कोई कारण नहीं था ।”(पृ. 149-50)

निर्मल वर्मा की यह भाषा सिर्फ नैरेशन की—वर्णन की भाषा नहीं है। यह प्रस्तुति की, नाटक की भाषा है और इसीलिए ‘डर का कोई कारण नहीं था’ वाक्य आत्मविश्वास की सारी झूठी कोशिश के पीछे काँपते मन को हमारे सामने नंगा कर देता है—लेकिन नंगा ही करता है, स्पष्ट नहीं करता क्योंकि नगापन एक अहसास है जबकि स्पष्टता समझ। निर्मल की कहानियाँ समझाने का दावा नहीं करती, वे सिर्फ एक अहसास को हम तक पहुँचाती हैं, उस की व्याख्या नहीं करती। और शायद यही कारण है कि सौभाग्य से निर्मल की कहानियों पर मनोविज्ञान के निष्कर्षों के प्रभावों की घोषणाएँ नहीं की गयीं। कभी-कभी आश्चर्य होता है कि निर्मल ‘मनोवैज्ञानिक कथाकार’ कहलाये जाने के खतरे से बचे कैसे रह सके जबकि मानव-मन की गहरी गुरियमों और जटिलताओं का जितना अहसास उन की कहानियों में है उतना उन के सम-कालीन रचनाकारों में कही नहीं दीखता। लेकिन यह शायद इसीलिए हो सका कि उन के यहाँ अहसास है, व्याख्या नहीं। जटिल भावस्थितियों का यह समग्र अहसास उन की भाषा को रूपकात्मक स्तर तक उठा देता है और वह उस सपाटता से बच जाती है जिस के कारण हमारी अधिकांश कहानियाँ एक सरलीकरण का शिकार हो रही हैं। कुछ उदाहरण इसी सग्रह से ले सकते हैं “वे कुछ सोचने लगे; दोपहर के मलिन आलोक में उन का सिर चौकी पर रुक आया था, सिर्फ वालों की सफेद लट्टें दिखाई देती थी—कुछ देर पहले जिस चेहरे को हँसते हुए देखा था वह अब एक अँधेरी दावड़ी पर ठिठकी छाया-सा दिखाई देता था।” (पृष्ठ 153) “वह कुछ और कहना चाहता था, प्रेम के बारे में, वफादारी के बारे में, विश्वास और घोषे के बारे में; कोई बड़ा सत्य, जो बहुत से झूठों से मिलकर बनता है, दिहस्की घुग्घ में बिजली की तरह कीधता है और दूसरे क्षण हमेशा के लिए अँधेरे में तोप हो जाता है।”, (पृष्ठ 180) “नहीं जी, लोम दुग नहीं बाँटते, सिर्फ फँसला करते हैं—कौन दोषी है और कौन निर्दोष . मुश्किल यह है, जो एक व्यक्ति आपकी दुखती रग को सही-सही पहचान सकता है, उसी से हम अलग हो जाते हैं .।” (पृष्ठ 16) “वे हँसने लगी—एक उदास-सी हँसी जो एक साली जगह से उठकर दूसरी साली जगह पर गिरती हो जानी है—और दीप की जगह को भी साली छोड़ जानी है।” (पृष्ठ 32)

निर्मल वर्मा की भाषा का यह अन्दाज उन की कहानियों की संरचना का मुख्य

आधार है क्योंकि यह भाषा न तो यथार्थ की परिभाषित या व्याख्यायित करती है और न उसे खंडों में बाँटकर अलग-अलग घटनाओं के माध्यम से दिखाती है। यह 'सब कुछ का एक साथ' अहसास कराती है। वर्जीनिया वूल्फ के 'द दी लाइट हाउस' का पात्र आखिर में महसूस करता है—'नॉथिंग वाज सिम्पली वन थिंग।' कोई भी चीज कोई एक चीज नहीं होती, कोई स्मृति कोई एक स्मृति नहीं होती, कोई मनःस्थिति भी कोई एक मनःस्थिति नहीं होती। लेखक की असली चुनौती यही है और इस का सामना करने के लिए लेखक के पास भाषा के अलावा अन्य कोई साधन नहीं हैं। लेकिन मनुष्य के मन के अँधेरे को और उस के प्रकाश को उस की विभिन्न छायाओं के साथ एक साथ देख पाना उसी भाषा से सम्भव होता है जो 'मनुष्य की गहनतम अन्तर्चेतना के मूलभूत ढाँचे' से जन्म लेती है। यह भाषा रूपको की भाषा है क्योंकि उसी में 'स्मृति के विम्ब' सुरक्षित और जीवन्त रहते हैं चाहे वह स्मृति निजी हो या जातीय। निर्मल वर्मा की भाषा का यह अन्दाज उन की पूरी कहानी को ही एक जटिल विम्ब की संरचना दे देता है और इसी कारण कभी उन्हें संगीत की तरह अनुभव किया गया है तो कभी चित्र या कविता की तरह। सभी कलाएँ अपनी चरम परिणति में एक जटिल विम्ब हो जाती हैं जो सिर्फ एक अनुभूति होता है—एक समग्र और जीवन्त अनुभूति अपने अन्दर और बाहर के ससार से और उस के शून्य से घिरी हुई। यही कारण कि निर्मल वर्मा की कहानियों में चरित्र और घटनाओं का कोई आत्यन्तिक अर्थ नहीं है। वे एक जटिल किन्तु पारदर्शी विम्ब के अंगमात्र होते हैं, लेकिन जरूरी अंग। किन्तु उन की अपनी अर्थवत्ता का स्रोत वह जटिल विम्ब ही है जिस के वे हिस्से हैं। उस से आग उन की कोई स्मृति नहीं रहती। इसलिए यह कहना सही होगा कि निर्मल वर्मा की कहानियाँ हिन्दी कहानी में प्रेमचन्द-प्रसाद और जेनेन्द्र-अज्ञेय से बिल्कुल अलग एक नयी परम्परा की शुरुआत करती हैं। 'नयी कहानी' को आन्दोलन की तरह लेने वाले अधिकांश कहानीकारों को अपने से पहले के कहानीकारों का विकास या कभी-कभी अवरोहण भी माना जा सकता है लेकिन निर्मल वर्मा की कहानियाँ काफी हद तक इस की अपवाद हैं।

निर्मल वर्मा पर यह आरोप आसानी से लगाया जा सकता है और जो कुछ हद तक सही भी है—कि वह अपने बनाए घरे से बाहर नहीं निकल पा रहे हैं। उन की कहानियों की भाषा, टोन और संरचना में कोई बुनियादी परिवर्तन या विकास सम्भव नहीं हो रहा है—यद्यपि इस संग्रह की 'बन्ने और काभा पानी' कुछ अलग जान पड़ती है। यह कहा जा सकता है कि किसी

लेखक के लिए आगे बढ़ना जरूरी नहीं है, वह अपने पहले के हल्के रंगों को और गहरा करता रह सकता है—कविता में काफी हद तक शमशेर भी तो यह करते हैं—लेकिन निर्मल अपनी ही आलोचना से यह आशा हम में जगाते हैं और उन की सर्जनात्मक प्रतिभा से ही हम अभी तक आश्वस्त हैं, अतः उन से यह अपेक्षा अस्वाभाविक या अनुचित नहीं है। हम उन से किसी तरह के सरलीकृत विकास की माँग नहीं करते और इस बात पर भी उन के साथ सहमत हो सकते हैं कि 'यह नहीं कि कला से हमें प्रकाश ही प्राप्त हो, किन्तु हम अपने अन्धेरे से परिचित हो सकें—यह वही कलाकृति कर सकती है जो स्वयं प्रकाश और अँधेरे के बीच मडराती छलनाओ से परिचित हो।' और निश्चय ही उनकी कहानियाँ इन छलनाओ में हमें परिचित करवाने की सार्थक कोशिश करती हैं—लेकिन किसी भी कलाकार के लिए यह स्मरण रखना भी सार्थक है कि सभी छलनाओ को किसी एक ही वृत्त में समझ लेना भी कभी-कभी छलनाओ को जानने में एक बाधा हो सकता है।

सीपी में सागर

हिन्दी के लेखकों में ऐसा बहुत कम देखा गया है कि चालीस-पचास वर्षों तक निरन्तर लिखते रहने के बाद भी उन की नयी कृतियों में भी नयी जमीन तोड़ते रहने की प्रवृत्ति बनी रहे। अक्सर होता यही है कि एक उम्र प्राप्त कर चुकने के बाद अधिकांश लेखकों को हम उन की ऐतिहासिक भूमिका के कारण सम्मान तो देते रहते हैं लेकिन उन की नयी रचनाओं में हमारी रुचि कम हो जाती है। वे हमारे लिए श्रद्धा और सम्मान के पात्र होने के बावजूद सम-कालीन साहित्यिक परिदृश्य के केन्द्रीय व्यक्तित्व नहीं रहते और उन की नयी रचनाएँ ताजगी और विचारोत्तेजना नहीं देती। अज्ञेय की गणना उन कुछ विरले लेखकों में की जानी चाहिए जो अपने प्रारम्भिक लेखन-काल से लेकर अद्यतन अनवरत नयी जमीन तोड़ते रहे हैं। हिन्दी कविता, कहानी, उपन्यास और आलोचना तो उन के अविस्मरणीय ऐतिहासिक अवदान को निश्चय ही कभी नहीं भुला सकते लेकिन पिछले कुछ अर्से से सांस्कृतिक चिन्तन के क्षेत्र में भी उन की प्रतिभा की उपलब्धि अप्रतिम रही है। पिछले दशक में प्रकाशित 'सबत्सर' भारतीय भाषाओं में काल-प्रतीति और साहित्य के सम्बन्धों पर किया गया प्रथम विश्लेषण है और उस ने रचनाकारों के साथ-साथ दार्शनिकों, इतिहासविदों और समाजशास्त्रियों आदि का भी ध्यान आकर्षित किया है—उस से पहले 'आलबाल' के निबन्धों में प्रतिपादित धर्म्य और पठ्य कविता की अवधारणाएँ और श्रम्य से पठ्य होती चली जा रही कविता के स्वरूप परिवर्तन पर प्रकट किये गये अज्ञेय के विचार अब तक पर्याप्त स्वीकृति पा चुके हैं। आश्चर्यजनक है कि ये सब नये विचार अज्ञेय ने तब प्रकट किये जब चालीस-पचास के दशकों में प्रकाशित उन के नये विचार और रचना-प्रवृत्तियाँ न केवल व्यापक स्वीकृति पा चुकी थी बल्कि काफ़ी हद तक तत्कालीन सम्पूर्ण-साहित्यिक परिदृश्य में हो रहे परिवर्तन की आधार-भूमि के रूप में स्थापित हो चुकी थीं।

ऐसी दशा में अज्ञेय के नये निबन्ध-संग्रह 'कहाँ है द्वारका' को पढ़ना फिर एक सुखद अनुभव से गुजरना है क्योंकि इस संग्रह में अज्ञेय फिर एक नयी चिन्तन

शैली को अपनाते हुए और उसके माध्यम से अपनी परिचित भाव-भूमि को एक नयी ही दृश्यवत्ता देते हुए दिखायी पड़ते हैं। दरअसल, जिस शैली में ये निबन्ध लिखे गये हैं उस की कुछ शलक 'संवत्सर' के कुछ निबन्धों में भी दिखायी दी थी लेकिन तब शैली का यह नयापन उसना ध्यान आकर्षित नहीं कर सका था क्योंकि वे निबन्ध एक अलग तरह की विचार-प्रधान पुस्तक का एक हिस्सा भर थे। 'संवत्सर' के प्रारम्भिक भाग 'क्रमातीत भूमिकाएँ' दीपक के अन्त-गंत संकलित 'दिग्विहीन', 'वर्गवृत्त', 'संवत्सर', और 'काल-भ्रमया' निबन्ध कुछ-कुछ ललित निबन्ध की शैली में लिखे जाने पर भी पूर्णतया ललित निबन्ध नहीं कहे जा सकते थे। 'कहाँ है द्वारका' के निबन्धों में यह नयी निबन्ध शैली अपने पूर्ण विकास पर है और इसलिए हर पाठक के सम्मुख अपने वर्गीकरण का प्रश्न उपस्थित करती है।

अज्ञेय स्वयं भी शायद अपने मन में कहीं न कहीं यह अनुभव कर रहे होंगे कि इन निबन्धों को ठीक-ठीक ललित निबन्ध या व्यक्ति-व्यंजक निबन्ध—'पर्सनल ऐसे'—नहीं कहा जा सकता और सम्भवतः यही कारण रहा होगा कि वह इस पुस्तक की भूमिका में यह मानते हुए भी कि 'जिस प्रकार की ये रचनाएँ हैं उसे ललित, व्यक्तिपरक, व्यक्तित्व व्यंजक आदि तो कहते ही हैं' और मराठी में प्रचलित नाम 'रम्य रचना' का उल्लेख करते हुये भी इस तरह के निबन्धों को 'भावरजनी' कहना ज्यादा उचित समझते हैं। उन्हीं के शब्दों में "अगर मैं इन छोटी-मोटी निष्प्रयोजन रचनाओं को भावरंजनियाँ कहता हूँ तो आशय यही है कि भाव तो वहाँ है पर वह रजित रूप में प्रस्तुत किया गया है, और वह रजन उन्हें झूठा या हल्का करने के लिए नहीं है बल्कि आप को आकृष्ट करने के लिए है—रगत के प्रति भी और उस मूल्यवान् पालु के प्रति भी जिसे रजित किया गया गया है।" लेकिन अज्ञेय के अपने आग्रह के बावजूद 'भाव-रजनी' कह देने से इन निबन्धों की सही तस्वीर नहीं बनती और साथ ही यह आपत्ति भी होगी कि भावों की रजित प्रस्तुति मात्र में ही इन निबन्धों के महत्त्व को ठीक-ठीक नहीं आँका जा सकता। इन निबन्धों की विशेषता यह है—और शायद यही अज्ञेय की मौलिक सृजनात्मक प्रतिभा भी अभिव्यक्त होती दीखती है—कि इन में न तो केवल ललित निबन्धों जैसी मुक्त उड़ानें और अतीत तथा लोक-गठ्ठति के प्रति कोई रोमांटिक आग्रहशीलता दिखायी देती है और न ही शुष्क तर्कप्रधान चिन्तन। चिन्तन और अनुभूति दोनों एक ही बिन्दु पर आकर इस तरह एकरूप हो जाते हैं कि यह जानना मुश्किल हो जाता है कि कहाँ क्या है। ललित निबन्धों में तर्कप्रधान वैचारिकता और यथार्थता

का वंसा आग्रह नहीं रहता जो इन निबन्धों में बराबर दिखायी देता है तो दूसरी ओर विचार-प्रधान निबन्धों में ललित सम्प्रेषणीयता का अभाव रहता है। 'कहाँ है द्वारका' के ये निबन्ध इसीलिए एक नयी शैली के निबन्ध हैं। इनमें एक कवि-कलाकार का चिन्तक रूप उभरता है— बल्कि यह कहना शायद ज्यादा सही होगा कि चिन्तन की एक आधुनिक काव्यात्मक शैली का विकास इन निबन्धों में होता दीखता है। ('आधुनिक' विशेषण की जरूरत इसलिए भी है कि अन्यथा इसे केवल भावोच्छ्वास समझ लिये जाने का खतरा भी बना रहता है।) और इस नयी चिन्तन-शैली की अभिव्यक्ति की जरूरत ने ही हिन्दी निबन्ध में एक नयी शैली का रूपायन सम्भव किया है।

चिन्तन और अनुभूति के एक ही बिन्दु पर आकर खड़े हो जाने के कारण इन निबन्धों में अज्ञेय की भाषा, उन के गद्य को भी एक नया स्वरूप मिला है क्योंकि इन निबन्धों की आवश्यकता एक ऐसी भाषा की रचना रही है जो वैचारिकता और अनुभूति को एक साथ अभिव्यक्त कर सके। 'सर्वस्वर' के तीन-चार निबन्धों में भी भाषा का यह रूप कुछ विकसित हुआ था पर उस की अपेक्षा इस संग्रह में उस की तरलता और बढी है। यदि किसी ऐसी वस्तु की कल्पना की जा सके जो एक साथ ही ठोस और तरल भी हो और लहरीली होते हुए पारदर्शी भी तो उस की लाक्षणिकता के माध्यम से ही अज्ञेय की इस नयी गद्य भाषा की व्यञ्जना सम्भव हो सकती है। हम कह सकते हैं कि अज्ञेय की भाषा इन निबन्धों में 'तेयार द शार्दे' और 'कजान जाकिस' जैसे लेखकों की अभिव्यक्ति-क्षमता के स्तर तक पहुँचती लगती है। इन दो लेखकों का उल्लेख इसलिए भी आवश्यक है कि अज्ञेय की तरह ये भी आध्यात्मिक चिन्तन और अनुभूति को एकमेक करते हैं—लेकिन इन की भाव-दृष्टि पर ईमाई धार्मिकता का प्रभाव स्पष्ट है जबकि अज्ञेय की दृष्टि किसी भी तरह के धर्म-सम्प्रदाय से मुक्त धर्मोत्तर आध्यात्मिक दृष्टि है। लेकिन ये सभी लेखक-चिन्तक आधुनिक परिस्थितियों और सन्दर्भों से गुजरते हुए विज्ञान के आधुनिक निष्कर्षों की चुनौती का सामना करते हुए अपनी आध्यात्मिक दृष्टि का विकास सम्भव करते हैं।

घोड़े अवकाश में सभी निबन्धों की अलग-अलग चर्चा निश्चय ही सम्भव नहीं है— यद्यपि निश्चय ही इस पुस्तक के अधिकांश अंश अलग और विस्तृत चर्चा के अधिकारी हैं— इसीलिए सभी निबन्धों को यदि किसी एक केन्द्रीय थीम के अन्तर्गत लाना हर हालत में जरूरी ही समझा जाये तो कहा जा सकता है कि

वह धीम पूरी सृष्टि की एकतानता और पारस्परिक संलग्नता का आध्यात्मिक अनुभव है। यह अनुभव उस पुराने रहस्यवाद से अलग है जिस में किसी भी वस्तु या व्यक्ति की अलग सत्ता एक भ्रम थी व एकत्व की एक अरूप अनुभूति ही सच थी। इन निबन्धों में जो आध्यात्मिक दृष्टि उभरती है वह स्थूल यथार्थ की यथार्थता को सभी वस्तुओं और उन के अलग अस्तित्व के यथार्थ को समझते हुए भी उस तत्त्व की अनुभूति है जो सब में निरन्तर है और इस अनुभूति के साथ-साथ यदि आधुनिक समाज में इस दृष्टि का निषेध भी कही है तो उस के परिणामों की अमानवीयता और उस के प्रति व्यग्र का भाव भी इन रचनाओं में भास्वर है। "इस प्रकार विकास की दिशा के मिस हम पहले काल की दिशा निर्धारित कर लेते हैं और फिर उसे मूल्य-निर्धारण का आधार बना लेते हैं। है तो यह एक प्रकार का धोखा ही—पता नहीं, हम अपने को धोखा दे रहे होते हैं कि दूसरों को। जो हो, हम जीव-जन्तु को वनस्पतियों का परवर्ती, इसलिए उन से उच्चतर मानते हैं: मानव और भी पीछे आया इसलिए उच्चतर है ही। यो मानव अपनी पीठ ठोकना चाहे तो उस में क्या आपत्ति हो सकती है—निश्चय ही पेड़ तो बुरा मानने से रहे! पर अपने को श्रेष्ठतर प्राणी मानकर मनुष्य कितने-कितने अधिकार भी तो अपने ऊपर ओढ़ लेता है! जैसे पेड़ काटने का अधिकार या पशु को खा जाने का अधिकार। भले आदमी, तू बाद में ही आया सही, तो जिन की बदौलत आया, जिनके बिना तेरा आविर्भाव होने वाला ही नहीं था, उन के प्रति क्या तेरा कोई उत्तर-दायित्व नहीं है? तू उन में से प्रकटा इसीलिए तू 'ऊंचा' है तो जो तुम से 'नीचे' हैं वे तेरे रक्षक हैं कि भक्ष्य?" और इस के बाद वे सामाजिक ऊंच-नीच के विचार की भी इसी आधार पर आलोचना करते हैं। यह उद्घरण विकासवादी काल-चेतना के प्रति अज्ञेय के आलोचनात्मक रस को तो प्रकट करता ही है साथ ही न केवल उम काल-चेतना पर आधारित मूल्य-दृष्टि और व्यवस्था की कमजोरियों को उजागर करता है बल्कि जीवन मात्र के प्रति हमारे अनुराग और अस्तित्वगत एकता की अनुभूति को धुँधल करता और आधुनिक परिस्थितिकी-टैकोलॉजी-के निष्कर्षों को एक आध्यात्मिक भाव-भूमि प्रदान करता है।

'मरुपल की सीपियाँ' में सागर और मरुपल के रूपकात्मक सादर्य और इस प्रकार उन के माध्यम से गमान अनुभूतियों को अभिव्यक्ति देते हुए और जापानी और भारतीय रूप-पद्धतियों की विनिष्टताओं को रेखांकित करते हुए सीपी

में सागर का स्वर सुनने के अनुभव को व्यक्त किया गया है—“यह न भूलें कि सीपी भी एक रूपक है और सागर भी: सीपी में सागर का स्वर सुनायी देता है। हां, और हमारा सारा जीवन ही तो एक सीपी है, सात्विक, सत्य, रंगो-भरी सीपी, जिस के द्वारा हम सागर का नहीं, सागरों के स्वर सुन पाते हैं—जो सागर हम में मिलकर एक हो जाते हैं। उन का हम में मिलना, हमारा उस मिलन को पहचान जाना ही शायद हमारी सबसे बड़ी उपलब्धि होती है—इतनी बड़ी कि इस रूपक को थोड़ा और बड़ा कर हम कह सकते हैं कि वह हमें हो जाती है तो हम ने सीपी में सागर ही नहीं सुन लिये होते, हम ने उस में मोती भी पा लिया होता है।”

इस संग्रह के ‘वर्षागम’, ‘ऊँघ’, ‘अस्पर्श’, ‘सर्व भूमि गोपाल की’, ‘बेहरे का मन्दिर’, ‘सैतान के आइने’ और ‘मरुयल की सीपियाँ’ आदि निबन्ध दर-अदर ऐसी ही सीपियाँ हैं जिन में हम न केवल अस्तित्व की अनुभूति के सागर का धोप सुन सकते हैं बल्कि उस मोती को पाने की प्रेरणा भी पा सकते हैं जो और कुछ नहीं समूचे अस्तित्व के साथ हमारे एकतान हो जाने की अनुभूति का रूपक है।

भारतीय मन का द्वन्द्व

साहित्य की सामाजिक प्रतिबद्धता और सामाजिक परिवर्तन के लिए उसे हथियार की तरह इस्तेमाल करने की मान्यता को लेकर काफी बहस होती रहती है। इस बहस को एक ओर छोड़कर भी इतना तो माना ही जा सकता है कि साहित्य—बल्कि कोई भी कलारूप अपने आप समय के यथार्थ में, और इसलिए सामाजिक यथार्थ से भी, सवेदनात्मक साक्षात्कार की प्रक्रिया है। यदि सामाजिक विकास की प्रक्रिया में मानवीय चेतना और सवेदना की कोई निर्णायक भूमिका है तो साहित्य के माध्यम से यथार्थ के साक्षात्कार की यह प्रक्रिया सामाजिक विकास में इस अर्थ में तो प्रभावी होती ही है कि वह न केवल सामाजिक यथार्थ बल्कि उस के प्रति हमारे दृष्टिकोण के बोध को विकसित करने में हमारी मदद करती है।

हिन्दी साहित्य में इस तरह के सवाल को लेकर उत्तेजना का वातावरण तो कुछ ज्यादा ही है लेकिन रचनात्मक स्तर पर सार्थक प्रयत्न कुछ कम ही दिखाई देते हैं। साहित्य सामाजिक यथार्थ की उस की सभी जटिलताओं के साथ अनुभूति कराता है और उसके निष्कर्ष—यदि उन्हें निष्कर्ष कहा जा सके—किसी भी देश-काल के अपने विशिष्ट स्वरूप से उपजते हैं; वह किसी पूर्वनिर्धारित दृष्टिकोण के अनुसार यथार्थ को सिद्ध कर सकने का प्रयत्न नहीं करता। सामाजिक यथार्थ से जुड़ाव के नाम पर हिन्दी में जो लिखा जा रहा है उस का अधिकांश भाग पूर्व निर्धारित दृष्टिकोण से सामाजिक यथार्थ की व्याख्या का प्रयत्न अधिक लगता है और साहित्य के माध्यम से किसी यथार्थ की अनुभूति करना या करवा सकना उस का केन्द्रीय प्रयोजन नहीं रहता। इसीलिए यह भी समझ में आता है कि इस तरह के अधिकांश लेखन में जमींदार-भूमिहीन किसान, भालिक-मजदूर आदि वर्गों के बीच एक सपाट विभाजन दिखायी देता है और अधिकांशतः एक सरलीकृत आदर्शवादी समाधान भी बड़े अकलात्मक और अस्वाभाविक तरीके से धरपा कर दिया जाता है। यह अजीब लगता है कि पिछले दशक में दक्षिण भारतीय भाषाओं और खास तौर पर कन्नड़ में कुछ ऐसी कृतियों की रचना हुई है, जिन में

भारतीय सामाजिक यथार्थ और आधुनिक भारतीय मन की जटिलताओं, द्वन्द्व और आकांक्षाओं को कलात्मक अभिव्यक्ति मिली है। प्रेमचन्द की परम्परा के निर्वाह और ग्रामीण जीवन से जुड़ाव के अनन्यक दावों के बावजूद जाति-प्रथा, दहेज, रूढ़िवद्ध संस्कारशीलता और आधुनिक मानसिकता के द्वन्द्व आदि विषयों पर लिखना जैसे 'आउट ऑफ डेट' हो जाना मान लिया गया है। अकेलापन, असहायता, सन्त्रास, कुठा, हिंसा और रूढ़ियाँ तथा आधुनिकता के बीच का द्वन्द्व अनिवार्यतः पश्चिमी द्वन्द्व ही नहीं है, भारतीय सन्दर्भ में भी इन प्रवृत्तियों के अपने विशिष्ट और त्रासकारी अनुभव हैं जिन्हें दक्षिण में अनन्तमूर्ति और भैरव्या जैसे लेखक अभिव्यक्ति दे रहे हैं। अनन्त-मूर्ति की 'संस्कार' और 'भारतीपुर' तथा भैरव्या की 'गोधूलि' और 'वंशवृक्ष' जैसी कृतियाँ हिन्दी के साहित्यिक पाठकों में ही नहीं लेखकों में भी पढ़ी और पसन्द की जाती रही हैं। कन्नड लेखक भैरव्या के उपन्यास 'दादु' के हिन्दी अनुवाद 'उल्लस' के प्रकाशन का भी निश्चय ही इसी दृष्टि से स्वागत किया जायेगा।

उपन्यास की मूल कथा बहुत सक्षिप्त और सरल है। कर्नाटक के एक गाँव तिरुमलापुर के मन्दिर के ब्राह्मण पुजारी की सुशिक्षित कन्या सत्या एवं गाँव के पटेल तिरुमले गौड़जी का पौत्र तथा भन्त्री मेलगिरी गौड़ का पुत्र श्रीनिवास विवाह करना चाहते हैं। यह बात दोनों परिवारों को स्वीकार नहीं होती। पुजारी वेंकटरमणैया और उनका पुत्र वेंकटेश हीन जाति के पटेल परिवार में अपनी पुत्री का विवाह नहीं चाहते तो दूसरी ओर तिरुमले गौड़ जाति-प्रथा के सत्कारों के कारण तथा मेलगिरी गौड़ राजनैतिक कारणों से इस विवाह का विरोध करते हैं। श्रीनिवास की माँ अपनी अन्वविश्यासी मनोवृत्ति के कारण आत्महत्या की धमकी देती है। वेंकटरमणैया भी अपनी पुत्री को पीटते-समझाते हैं लेकिन सत्या के न मानने पर उसे छोड़ देते हैं। लेकिन श्रीनिवास हड़ता और माहस के अभाव के कारण झुक जाता है और अपनी ही जाति के एक अन्य प्रभावशाली नेता की सुन्दर पुत्री कुमुदिनी से विवाह कर लेता है। इस सब चक्कर में ब्राह्मणों के कॉलेज में अध्यापिका का काम कर रही सत्या को नौकरी से निकाल दिया जाता है। यह तब कपड़े की दूकान में सेल्समैन का काम कर लेती है। इस प्रकार लगता है कि समस्या सुलझ गयी है। लेकिन ग्रामीण समाज में इस घटना का प्रभाव दूरगामी होता है। वेंकटरमणैया पर इस घटना का गहरा प्रभाव पड़ता है और वे विक्षिप्त हो जाते हैं। उन का अपनी जवानी में एक हरिजन स्त्री मातंगी से अवैध सम्बन्ध रहा होता है—उगे

पत्नी रूप में स्वीकार न कर सकने का अथवा बोध उन्हें ग्लानि से भर देता है जिसका अन्त गृह-त्याग और आत्म-हत्या में होता है। कुमुदिनी की प्रसव-काल में मृत्यु हो जाती है और श्रीनिवास सत्या की ओर फिर आकर्षित होता है लेकिन सत्या अब विवाह नहीं करना चाहती। वह पिता की मृत्यु के बाद गांव में ही एक ब्रह्मवादिनी की तरह जीवनयापन करना तय करती है और श्रीनिवास को गांव के हरिजन विधायक चेट्टय्या की लड़की मीरा से विवाह करने की प्रेरणा देती है। श्रीनिवास और मीरा एक दूसरे की ओर आकर्षित होते और विवाह का निश्चय करते हैं—दोनों में विवाह पूर्व यौन सम्बन्ध भी कायम हो जाता है। श्रीनिवास का परिवार हरिजन लड़की से विवाह के पक्ष में नहीं है। उसे अब सत्या से श्रीनिवास के विवाह में कोई एतराज नहीं है। सत्या के भाई वेंकटेश की चाल से श्रीनिवास समझने लगता है कि सत्या मीरा को उसके गले बांधकर स्वयं मीरा के भाई मोहनदास से विवाह करना चाहती है जो उपद्रवादी हरिजन युवकों का नेता है। श्रीनिवास मीरा को अस्वीकार कर शराब में डूब जाता है। मीरा की ग्लानि उसे आत्म-हत्या की ओर धकेलती है। मोहनदास अन्ततः इस सब का—और शताब्दियों से हरिजनों पर हो रहे अत्याचारों का—बदला लेने के लिए बांध तोड़ देता है जिसका परिणाम होता है गांव की सबाही और प्राचीन व्यवस्था के प्रतीक मन्दिर का ढहकर धाड़ में बह जाना। सत्या अद्वैत में विश्वास करती है अतः जाति-प्रथा को एक अन्धरूढ़ि ही मानती है। मन्दिर का ढहना उसके लिए एक रूढ़ि के ढहने का प्रतीक है, भारतीय संस्कृति की आत्मा अद्वैत है जिसमें जातिगत भेद भाव का कोई अस्तित्व नहीं है। इस अद्वैत में सत्या की आस्था और अधिक पुष्ट होती है।

इस छोटी-सी मूल कथा के कहाने से उपन्यासकार ने सवा पाँच सौ पृष्ठों का एक ऐसा महत्त्वपूर्ण उपन्यास लिखा है जिसमें दक्षिण के एक गाँव की रूढ़िवादी मानसिकता के चित्रण के माध्यम से सम्पूर्ण भारतीय समाज की रूढ़िप्रस्त मानसिकता का एक विश्वसनीय चित्र प्रस्तुत हो जाता है। प्रेरणा की विशेषता यह है कि जहाँ हम हर पल दक्षिण भारतीय गाँव की विशिष्ट दशा का अहसास करते रहते हैं वही यह अहसास भी बराबर रहता है कि यह गाँव ही मानों पूरा भारतीय समाज है। दक्षिण में प्रचलित विभिन्न अन्धविश्वासों और रूढ़ियों के माध्यम से समूचे भारतीय समाज की रूढ़िप्रस्तता और अन्धविश्वासों का चित्रण विश्ववर्गीय और प्रभावी होने के साथ-साथ कलात्मक उत्कृष्टता लिये हुए है।

कमजोर लेखनी के हाथों में पड़कर यह कथा और इसके पात्र एक सतही सरलीकरण का शिकार हो सकते थे । लेकिन मरम्प्रा का कोई भी चरित्र 'टाईप' नहीं है, सब का अपना व्यक्तित्व और द्वन्द्व है और यह चारित्रिक द्वन्द्व ही उपन्यास को धारणाओं पर नहीं जीवन्त मनःस्थितियों पर आधारित उपन्यास बना देता है । इस उपन्यास की एक विशेषता यह भी है कि यह जाति-प्रथा को पश्चिमी दृष्टिकोण से सारिज नहीं करता—बल्कि यदि ऐसा किया जाता तो उपन्यास चरित्रों के आन्तरिक द्वन्द्व से वंचित रह जाता क्योंकि तब उपन्यास का मूल संघर्ष एक पश्चिमी मानसिकता और रूढ़िवादी भारतीय समाज व्यवस्था के बीच होता जिसका अर्थ होता सपाट चरित्रों की रचना । लेकिन उल्लेखन में जाति-प्रथा को भारतीय परम्परा की, अद्वैत दर्शन की पृष्ठभूमि में रख कर देखा गया है जिस का नतीजा यह हुआ है कि उपन्यास के सभी चरित्रों में एक आन्तरिक सांस्कृतिक द्वन्द्व का विकास होता है जिस की पीड़ा वे अपने-अपने तरीके से भोगते हैं । यह उपन्यास जाति-प्रथा को भारतीय परम्परा की एक विकृति के रूप में प्रस्तुत करता है और इस प्रक्रिया में मरम्प्रा भारतीय समाज को एक तटस्थ-दर्शक की तरह नहीं बरिक् उस के सजीव अंग के रूप में, एक भागीदार के रूप में अनुभव करते हैं और इसीलिए उपन्यास की प्रमाणिकता अधिक गहरे स्तरों पर स्थापित होती है और इसी कारण इन चरित्रों के साक्षात्कार में हम अपना साक्षात्कार भी कर पाते हैं ।

जाति-व्यवस्था मात्र एक सामाजिक समस्या नहीं है, वह सम्पूर्ण भारतीय समाज-व्यवस्था है इसलिए इस समाज-व्यवस्था को पूरी व्यापकता में आलोचनात्मक स्तर पर समझने के कारण उस के आर्थिक-राजनीतिक पहलू उपन्यास में बखूबी उजागर हुए हैं । विभिन्न हिन्दू सम्प्रदायों और जातियों के आपसी संघर्षों, स्त्री-पुरुष सम्बन्धों, नयी राजनैतिक व्यवस्था और जाति-प्रथा के पारस्परिक प्रभावों और सामाजिक परिवर्तन के विभिन्न दृष्टिकोणों और इन सब के कारण सामाजिक जटिलताओं का यथातथ्य चित्रण करते हुए यह उपन्यास किसी प्रकार के सरल आलोवाद में शरण नहीं लेता । भविष्य के प्रति आस्था की अन्तःसलिला के निरन्तर अस्तित्व के बावजूद वर्तमान परिस्थितियों की क्रूरता और उस के अपरिहार्य परिणामों की दारुणता को भी लेखक ने पूर्ण कलात्मक तटस्थता के साथ प्रस्तुत किया है ।

इसे उपन्यासकार की खूबी ही मानना चाहिए कि सामाजिक क्रूरता और वैषम्य के सफल चित्रण के बावजूद किसी भी चरित्र के प्रति घृणा या हिंसा की

भावना नहीं उपजती। सभी चरित्र अपने-अपने आवेगों, संस्कारों और स्वार्थों के धुले-मिले व्यक्तियों के रूप में विकसित होते हैं और इस कारण उन का द्वन्द्व और उन के माध्यम से घटित होने वाली घटनाएँ उपन्यासकार की ओर से किया गया कथानक का विकास नहीं बल्कि उन चरित्रों की ओर उन के समाज की स्वाभाविक परिणति लगते हैं। यही कारण है कि सत्या, मोरा या बैंकटरमणैय्या के लिए ही नहीं, श्रीनिवास और उस के परिवार के सभी सदस्यों, मोहनदास और सत्या के भाई बैंकटेश तक के प्रति पाठकों की पूरी सहानुभूति विकसित होती है और इस का कारण यही है कि भ्रंश की मूल दृष्टि उपन्यासकार की, एक कलाकार की दृष्टि है— किसी समाज-सुधारक की नहीं।

यदि भ्रंश की दृष्टि मुख्यतया एक समाज-सुधारक की दृष्टि होती तो चरित्रों के आन्तरिक द्वन्द्व और उस की पीड़ा के माध्यम से उन के व्यक्तित्व के विकास की बजाय उन का ध्यान किसी सरल समाधान या कुत्रिम भविष्यवाद को चित्रित करने की ओर अधिक जाता। लेकिन भ्रंश अपने चरित्रों के व्यक्तित्व के संघटन के, उन के द्वन्द्व के एक-एक रेशे को एक साथ हुए कलाकार की तरह चित्रित करते हैं। उपन्यास में घटित बाह्य घटनाएँ उतनी महत्वपूर्ण नहीं हैं जितना चरित्रों का आन्तरिक विकास—बल्कि घटनाएँ इस आन्तरिक विकास का ही स्पष्ट प्रतिफलन हैं। इसलिए यह उपन्यास किसी सामाजिक संस्था की विकृतियों और कमजोरियों का चित्रण करने के लिये नहीं लिखा गया है, लेखक की मूल प्रेरणा समकालीन भारतीय मन को एक औपन्यासिक छवि की तरह देखने की रही है—प्रचलित एकाध स्थलों पर शास्त्रीय व्याख्याकार कुछ हावी हो गया लगता है। इस शास्त्रीय व्याख्या के बिना ही यदि भारतीय परम्परा की आत्मा की पहचान केवल संवेदनात्मक स्तर पर ही की गयी होती तो उपन्यास अपने गठन और संवेदनात्मक सम्प्रेषण में शायद अधिक सार्थक हो सकता था।

'उत्तमन' कन्नड़ उपन्यास के विकास से ही हमारा परिचय नहीं करवा कर रह जाता, यह भी बताता है कि साहित्य यदि मयार्य के शासत्कार की एक संवेदनात्मक प्रक्रिया है तो एक लेखक समाज को एक औपन्यासिक अनुभव के रूप में किस तरह ग्रहण करता है। अनुवाद के बावजूद वर्णन में ही नहीं मयार्य तक में जो स्वाभाविकता बनी रह सकी है यह अनुवादक की सकलना तो है ही, इस बात का भी प्रमाण है कि औपचारिक भिन्नता के बावजूद भारतीय भाषाओं की आत्मा एक है।

अथ राग हिम-लय

क्या यात्रा-वृत्तान्त को रचनात्मक साहित्य माना जा सकता है ? यह तो देखा गया है कि बहुत से लेखक अपनी यात्राओं के वर्णन डायरी या संस्मरणों की तरह लिख कर प्रकाशित करवाते रहे हैं और उन से सम्बन्धित प्रदेशों की सम्यता-संस्कृति के बारे में तो महत्वपूर्ण जानकारी मिलती ही है, साथ ही उन लेखकों के अपने रचनासंसार को समझने में भी मदद मिलती है। आधुनिक हिन्दी लेखकों में राहुल सांकृत्यायन, अज्ञेय, निर्मल वर्मा और श्रीकान्त वर्मा जैसे लेखकों के यात्रा-वृत्तान्त न केवल यात्रा वर्णन हैं, वे काफी हद तक इन लेखकों के साहित्य को समझने की एक नयी दृष्टि भी देते हैं। अज्ञेय के 'एक बूढ़ सहसा उछली' में 'पिएर-क्वि-वीर' मठ के वर्णन से 'आंगन के पार द्वार' के 'चक्रान्त शिला' खंड की कविताएँ अपना सही परिप्रेक्ष्य प्राप्त करती हैं। 'चीड़ों पर चाँदनी' निर्मल वर्मा की कहानियों के भूगोल को ही नहीं उन के इतिहास और उस इतिहास से संवेदना पर पड़े प्रभावों को उजागर करता है। श्रीकान्त वर्मा की पिछली कुछ कविताओं में व्यक्त इतिहास-योध का उन की यूरोप यात्रा से कितना घनिष्ठ सम्बन्ध है यह केवल 'अपोलो का रथ' पढ़ कर ही जाना जा सकता है। इन वृत्तान्तों से यह ममझ में आ सकता है कि एक परम्परा से साक्षात्कार लेखक के मन पर किस तरह असर डालता है और किस प्रकार वह अपनी परम्परा को एक नयी दृष्टि से परखता और उस में से अपने लिए जीवन-रस प्राप्त करता है।

लेकिन तब क्या ऐसे यात्रा-वृत्तान्तों को केवल शोधार्थियों के लिए उपयोगी सह-सामग्री मान कर ही छोड़ा जा सकता है ? या इन्हे किसी 'पयंटक-पय-प्रदर्शिका' या गंगाजलास्थीय सर्वेक्षण का स्थानापन्न मात्र मान कर रचनात्मक साहित्य की फोटि से बाहर कर दिया जा सकता है ? ऐसे भी यात्रा-वर्णन होते हैं जो 'टूरिस्ट गाईड' या 'अमुक प्रदेश : एक परिचय' का काम भी बगूची करते हैं वषों कि उन में तथ्यात्मक जानकारी की तो भरमार रहनी है किन्तु संवेदना का कहीं कोई प्रमाण नहीं मिल पाता और यदि लेखक महोदय का अपना व्यक्तित्व कहीं उजागर होता भी है तो इसी रूप में कि वह

अपनी इस यात्रा के दौरान कैसे-कैसे महत्वपूर्ण लोगों से मिले और वे सब इन महोदय के व्यक्तित्व से कितने प्रभावित हुए। ऐसे यात्रा-वर्णन न तो लेखक के मन की उस हलचल का, उस चिन्तन का कोई पता देते हैं जिस की प्रेरक वह यात्रा है और न पाठक के अपने मन पर कोई संवेनात्मक प्रभाव छोड़ते या उसे किसी यात्रानुभव में शरीक कर पाते हैं—ऐसे यात्रानुभव में जो केवल पाण्डित्य भू-खंड की यात्रा से नहीं, मनोभूमि की यात्रा से ही मिलता है, व्यक्ति मन और सांस्कृतिक मन की यात्रा से।

इसलिए यदि कोई यात्रा-वृत्तान्त किसी परम्परा से, उस परम्परा के व्यक्ति-मन से संवेदनात्मक साक्षात्कार का प्रमाण देता है—केवल एकेडेमिक या तथ्यात्मक जानकारी का ही नहीं—और इस साक्षात्कार के अनुभव की प्रक्रिया उस लेखक को (और इसलिए उस के पाठक को भी) वही नहीं रहने देती जो उस से पूर्व वह था, वह उस के लिए अपने से साक्षात्कार की प्रक्रिया हो जाती है तो उस यात्रा वृत्तान्त को केवल शोधार्थियों के लिए सह-सामग्री या 'ट्रिस्ट गाइड' का स्थानापन्न मान कर उस के सर्जनात्मक अस्तित्व की उपेक्षा अनुचित होगी। इस कोटि का यात्रा-वृत्तान्त भी एक प्रकार का सर्जनात्मक साहित्य है, उस का तथ्यपरक होना उस के साहित्यरस को कम नहीं करता। आखिर सभी रचनात्मक अनुभव किसी न किसी तथ्य से अनुप्रेरित होते हैं—वर्ल्ड ऐतिहासिक आधारों पर लिखा गया रचनात्मक साहित्य कथा, कविता या नाटक किसी भी विधा में—बहुत दूर तक और कभी-कभी पूर्णतः तथ्यों और घटनाओं पर ही तो आधारित होना है और उस घटना या तथ्य के साथ लेखकीय संवेदना का साक्षात्कार ही उसे कृति-साहित्य का दर्जा देता है। यह ठीक है कि इस तरह के लेखन में कुछ घटनाएँ या चरित्र गड़ लेने की छूट रहती है, लेकिन इस में यह नहीं सिद्ध होता कि घटनाएँ या चरित्र गड़ना इस तरह के लेखन के लिए अनिवार्य है। मूल बात यही है कि किसी तथ्य या घटना के साथ रिश्ता जानकारी और तर्कसम्मत विश्लेषण का है या संवेदनात्मक। घटना और तथ्य केवल यही हैं या लेखकीय मन का रचनात्मक अनुभव हो गये हैं। यदि कोई यात्रा-वृत्तान्त एक घटना का नहीं रचनात्मक अनुभव का वृत्तान्त है तो उसे सर्जनात्मक साहित्य ही मानना होगा। अतएव, निर्मल वर्मा और श्रीकान्त वर्मा जैंगे लेखकों—दस मूषी में कई नाम और जोड़े जा सकते हैं—का यात्रा साहित्य इसीलिए सर्जनात्मक साहित्य है।

इच्छनाथ की 'हिमालय कथा' की तृतीया हिन्दी के दूरी सर्जनात्मक यात्रा-

साहित्य की एक महत्त्वपूर्ण कृति है। कृष्णनाथ कवि-कथाकार नहीं हैं, वह बौद्धदर्शन और परम्परा के धन्वेपी हैं, लेकिन उन की संवेदना कलाकार की संवेदना है। इसीलिए उन की तीनो पुस्तको—‘स्पीति मे वारिश’, ‘किन्नर-धमलोक’ और ‘लहाख में राग विराग’—में उन का शोधार्थी व्यक्तित्व कहीं नहीं दीखता—बल्कि कह सकते हैं कि वह ऐसे लेखक हैं जो केवल यात्रा-वृत्तान्त की विधा के लेखक हैं जैसे कोई केवल कवि या कथाकार होता है।

स्पीति, किन्नोर और लहाख हिमालय के हृदय प्रदेश हैं। हिमालय से हमारा आधुनिक परिचय या तो ‘हिल स्टेशन्स’ के माध्यम से है या पर्वती हिन्दू तीर्थों के माध्यम से। कह सकते हैं कि यह परिचय हिमालय के सीमान्त से है। इस सीमान्त की यात्राएँ भी खूब हुई हैं और उन के कई रोचक वर्णन भी पढ़ने का मिलते रहते हैं। मध्य हिमालय की भी तथ्यात्मक जानकारी तो दो चार यात्रा वृत्तान्तों में मिल जाती है लेकिन राहुल सांकृत्यायन के बाद शायद पहली बार हिन्दी में मध्य हिमालय से संवेदनात्मक साक्षात्कार का यह वरेण्य प्रयास कृष्णनाथ ने किया है। इन तीनो पुस्तको के बारे में विस्तार से लिखने का अवकाश यहाँ नहीं है लेकिन यह रेखांकित करना आवश्यक है कि लेखक की दृष्टि में न तो यह सुगंधता है जो आधुनिक मैदानी जीवन से ऊँच कर जाने वाले पर्यटकों में अक्सर मिलती है और न बात-बात पर फूट पड़ने वाली वह गलदध्रु भावुकता जिस के माध्यम से हम अपने मानवतावाद का उद्घोष करते चलते हैं। कृष्णनाथ परम्परा और आधुनिकता के उस नाजुक रिस्ते की खरी पहचान रखते हैं जिस से दोनों एक दूसरे को काटती नहीं बल्कि स्वस्थ होती हैं। इसीलिए वह यह पहचान पाते हैं कि तिब्बत से कट कर इस प्रदेश की पुरानी दुनिया नष्ट हो गयी है और नयी मिली नहीं है, “इसीलिए एक घृण्य है। एक खोज है। ललक है कि देश हमें अपना माने। हम देश से जुड़ें। देश की घाराओं में बहे। हम उन के लिए एक अलग दुनिया के वासी रहे हैं। ‘इंडिया’ से आते रहे हैं।” लेकिन कृष्णनाथ मानते हैं कि यह जुड़ना तभी स्वस्थ और सार्थक हो गयेगा जब उन की भाषा, उन की संस्कृति इस जुड़ने का माध्यम बने। उम के बिना उन की अस्मिता रही रहेगी।

इसीलिए लेखक हमारा ध्यान भोटी भाषा और बौद्ध साधना की उपेक्षा की ओर आकर्षित करते हैं क्योंकि दोनों को जीवित रखे बिना बौद्ध परम्परा को जीवित नहीं रखा जा सकता और बौद्ध परम्परा के नष्ट होने का अर्थ होगा इस प्रदेश की समूची संस्कृति का, एक ऐसी जीवन शैली का नष्ट होना जो

इस प्रदेश की पारिस्थितिकी और एक दर्शन परम्परा के मेल का मुफल है। इस का नष्ट होना इस प्रदेश के निवासियों की जीवन-सत्य का टूटना है। इसी-लिए बौद्ध साधना को जीवित रखने के लिए कृष्णनाथ अल्पकालिक शिविरो का प्रस्ताव करते हैं : सत्यनारायण गोयनका के विपश्यना शिविरों के नमूने पर दुःखी प्राणी को आप अगर 15-20 दिन में कोई ऐसी साधना विधि दे सकते हैं जिस से वह कुछ शान्ति पाता है तो मैं समझता हूँ वह देने जैसी है। तीन साल, पाँच साल या मृत्युपर्यन्त साधना हो। किन्तु जो दुःखी है उस का दुःख दूर करने के लिए एक सरल विधि का भी शिक्षण हो। यह स्पीति में हो सकता है। यहाँ ध्यान सहज लगता है। स्पीति देश का साधना-केन्द्र बन सकता है। इस के जरिये स्पीति का विकास भी हो सकता है। लेकिन मूल प्रश्न विकास का नहीं है। दुःख निर्वाण का है। यह कैसे हो सकता है? रास्ता क्या है? मैं इस दुःख प्रश्न को बारम्बार दुहराता हूँ, मुझे इस का उत्तर नहीं मिलता है। ऐसा लगता है जैसे थकान आ गयी है। धर्म और दर्शन और विचार-दर्शन और साधना पद्धतियों में थकान आ गयी है। धर्म और विचार दर्शन के मानने वालों में धार्मिक कृत्ति के लोग हैं। वे निरर्थक हो रहे हैं। ऊबे हुए हैं। फिर भी उसी व्यर्थता में डूबे हुए हैं। कहाँ जायें? क्या करें? कहते हैं कि इस ऊब से ही नया सृजन होता है। होता होगा। मैं नहीं जानता कि वह सिरजनहार कौन है? कहाँ है? क्या कर रहा है? क्यों कुछ नहीं कर रहा है? जब सात सूरज के बराबर गरमी होगी, पृथ्वी गल जायेगी, सब वह धन पहाड़ों से उतरेगा?"

यह लम्बा उद्धरण कृष्णनाथ की शैली का भी एक नमूना है जो यह बताता है कि कितना तरह वह एक व्यावहारिक सुझाव देते-देते बुनियादी प्रश्नों और उन के हल न होने पाने की मानवीय पीड़ा को अभिव्यक्त कर देते हैं। तथ्य, संवेदना, चिन्तन और प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति जैसे एकमेक हो जाते हैं। कृष्णनाथ की यह गदितल्लु सवेदना उन की तीनों पुस्तकों में सर्वत्र दिखायी देती है और यही यह बात है जो उन के यात्रा-वृत्तान्तों को सर्वशेष या 'टूरिस्ट गाइड' के मुकाबले एक सर्जना का दर्जा देती है। "मे ड्रोपरी स्थान पर ड्रोपरी को देखता हूँ। हिमवन्त महागिरी में यह अकेली ठिठुर रही है। वह पाँचाली, बनगर्नी राजाओं की पत्नी, महाभारत की नायिका यहाँ कहाँ पहाड़ और मिट्टी और बर्फ में लप-लप पड़ी है। हिम-आतं है। फिर भी गर्विली है। यह बिनाप नहीं कर रही है। अन्दर ही अन्दर इसे झेल रही है। कभी

सिसकियाँ लेती है जो हवा में और घाटी में तैरती हैं।" यह द्रौपदी क्या केवल महाभारत का एक चरित्र ही है या एक समूची संस्कृति है जिसे इस देश ने ठिठुरने और गलते रहने के लिए अकेला छोड़ दिया है ?

इस यात्रानुभव के माध्यम से कृष्णनाथ अपने मन के द्वन्द्व और खोज को भी पहचानते हैं, अपना ही एक नया साक्षात्कार करते और उसे इस तरह व्यक्त करते हैं कि प्रत्येक पाठक उस में अपना साक्षात्कार कर सके: फिर लज्जा भी आती है। यह गोनपा है। शून्य स्थान है। पूजा घर है। लामा निवास है। भिक्षु संघ है। मुझे भी अपने जैसा जानकर यहाँ शरण मिली है। त्रिशरण। अनन्य शरण। और मैं गोनपा की छत पर आकाश तले भी कामराग से जल रहा हूँ। आकाश देख रहा हूँ। इसने आवरण के नीचे भी मंगा हूँ। आकाश नीली रोशनी में मुझे भेद कर अन्तःकरण में उतर कर सब देख रहा है। जैसे हील हो जाता है। इस ठंड में भी मुझे पसीना हो जाता है। एक हल्की परत सारी देह में है। शीतल, मन्द बयार। इस में पसीना सूख रहा है। तो और ठंड लग रही है। कम्प है। और डर भी। . . . जहाँ तक आकाश के नीचे अकेला से दुकेला या कई तक के साथ सोता हूँ वहाँ डरता हूँ। वही डर लद्दाख के आकाश के नीचे समा रहा है। सोचता हूँ कि और मित्र सो जायें तो सोऊँ। इस में और कितनी देर बीतती है। निमेष उन्मेष। उदय अय्य होता है। साँसों का आना-जाना दीखता है। और सब के ऊपर विमु आकाश। शब्द। अशब्द।"

हिमालय कथा की तीनों पुस्तकों की विशेषता यह है कि वे अलग-अलग यात्रा-काल और परिस्थिति की दूरियों को लाँघ कर एक ही लय का आभास देती हैं। इस से लगता है कि यह लय केवल हिमालय के हृदय की ही लय नहीं है, यह लेखक के हृदय की भी लय है बल्कि इन दोनों की लय के एकमेक हो जाने से ही उस हिम-लय की प्रस्तुति सम्भव हुई है जो इन पुस्तकों को पढ़ते हुए बराबर पाठक को अपने वृत्त का एक अंग बना लेती है—इसीलिए हम अलग हो कर उस को भोगते नहीं उस का एक अंग हो जाते हैं। अलग तब होते हैं जब पुस्तकें पूरी हो जाती हैं और तब मन में उसी अनुभव का वही अंग होने की प्रोत्तिश चुभने लगती है। यही तो वह रचनात्मकता है जो एक यात्रा-वृत्तान्त को सर्जन का गौरव और गायकता देती है।

कविता के सामर्थ्य का अहसास

कविता और जीवन तथा कविता और परिवेश के जुड़ाव की चर्चा हिन्दी के साहित्य जगत में काफी होती रही है लेकिन बहुत कम कवि ऐसे हैं जिन में अपने परिवेश और जीवन की समग्रता के साथ अन्तरंग जुड़ाव का काव्यात्मक प्रतिफलन हुआ हो। अधिकांशतः परिवेश के साथ जुड़ाव किसी खास विचार-धारा या परिवेश के किसी एक पक्ष के साथ जुड़ाव होकर ही रह जाता है। यह ठीक है कि एक पक्ष का भी महत्व है और इसी कारण कवि छोटा कवि नहीं हो जाता, लेकिन जब हमारा दावा परिवेश के साथ जुड़ाव का होता है तब देखना होगा कि कविता में भी यह परिवेश अपनी समग्रता में प्रतिबिम्बित हो। इस दृष्टि से सर्वेश्वर हिन्दी के उन विरले कवियों में हैं जिन की संवेदना जीवन और परिवेश के सभी पक्षों को अपने विस्तार में सहज ही बाँध लेती है। समकालीन भारतीय व्यक्ति को प्रभावित करने वाली अधिकांश घटनाएँ सर्वेश्वर को रचनात्मक दबाव का एहसास कराती हैं। वे हिन्दी के उन कवियों में हैं जिन्हें अपने समकालीन यथार्थ को—स्थूल यथार्थ को भी—बृहत्तर मानवीय सन्दर्भ में रखकर देखने की क्षमता सहज ही प्राप्त है। यहाँ 'सहज' शब्द का प्रयोग मैं जानते-धूमते कर रहा हूँ क्योंकि सर्वेश्वर की कविता में यह कृत्रिम अभिव्यक्ति नजर नहीं आती—उनकी बहुत सपाट कविताओं में भी—जो फार्मूला मुहावरों को जन्म देती है।

सर्वेश्वर की कविता सामाजिक, राजनैतिक या वैयक्तिक किसी भी विषय पर हो, उन की संवेदना का केन्द्रीय तत्त्व मानव के प्रति उन का प्रेम और तत्पूज्य करुणा। उनकी सभी कविताओं को एक आन्तरिक शक्ति प्रदान करती है—यत्कि यह करुणा का आवेग (प्रेम) ही उन की कविताओं में निरन्तर एक शक्ति की तरह रचा-बना रहता है यद्यपि सामान्य भाविक लय का उन के यहाँ कई दफा अभाव है। दम्भी करुणा के कारण सर्वेश्वर के स्वरों में अभी भी यह आरम्भिकता दिखती है जो समकालीन ठंडे मुद्दावरे में धीरे-धीरे लुप्त होती आ रही है। दरअसल, जीवन की समग्रता के प्रति आग्रह ही है जो सर्वेश्वर

की मूलतः मानवीय करुणा का कवि बनाता है। इसी कारण निकट और स्थूल परिवेश से पूरी गहराई के साथ जुड़ी होने के बावजूद उन की कविता समसामयिकता का अतिक्रमण करती है—चाहे सर्वेश्वर स्वयं वैचारिक स्तर पर अपने समय की सीमा में ही घिरे रहना पसन्द करते रहे हैं। ऐसा नहीं है कि सर्वेश्वर में आक्रोश, संघर्ष या क्रान्ति के स्वर नहीं हैं लेकिन कवि की सारी घोषणाओं के बावजूद अधिकांशतः वे किसी साहित्येतर आग्रह के कारण नहीं हैं और इसलिए कविता में उन का आक्रोश या क्रोध किसी औछी राजनीति का हथियार नहीं बनता। यही कारण है कि उनकी कविता में क्रोध भी एक काव्योचित सात्विक क्रोध की तरह अभिव्यक्त होता है जिस का केन्द्रीय आधार मानवीय करुणा है, कोई राजनैतिक दर्शन नहीं। इस दृष्टि से वे मूलतः, यदि एक प्रमुख मार्क्सवादी विचारक के अनौपचारिक बातचीत में कहे गये शब्द उधार लेकर कहें तो, एक लोकतान्त्रिक कवि हैं।

“खूंटियों पर टेंगे लोग” की कविताएँ पढ़ते हुए अक्सर मुझे गिलबिक की कविताओं का स्मरण होता रहा। इस संग्रह में सर्वेश्वर ने बहुत सी स्थूल वस्तुओं को “आब्जेक्टिव कोरिलेटिव” की तरह इस्तेमाल करते हुए कई कविताएँ लिखी हैं—मोजा, जूता, कोट आदि। आधुनिक कवियों में गिलबिक ने वस्तुओं के माध्यम से जितनी कविताएँ लिखी हैं उतनी बहुत कम कवियों ने लिखी होगी। लेकिन गिलबिक का झुकाव ठंडा है और उन में किसी मानवीय जगत का वर्णन नहीं है जबकि सर्वेश्वर चीजों के बहाने हमें उन के मानवीय संसार, उस के द्वन्द्वों और उस की उष्मा का अहसास कराते हैं और एक तरह से वस्तु के बहाने समकालीन मनुष्य के अनुभव जगत को प्रकट करते हैं। काव्य-प्रक्रिया के रूप में इस तरह की कविताओं का साम्य “असाध्य चीणा” जैसी कविताओं की प्रक्रिया में देखा जा सकता है जिस में एक पेड़ की कपा के बहाने एक पूरे अनुभव लोक को अभिव्यक्ति दी गयी है। इस तुलना का तात्पर्य सर्वेश्वर की इन कविताओं और “असाध्यचीणा” को एक तल में रखना नहीं है क्योंकि दोनों के प्रतिपाद्य और केन्द्रीय सरोकार और माया भी भिन्न हैं, लेकिन जहाँ तक काव्य-प्रक्रिया का सवाल है दोनों में समानता देखी जा सकती है। लेकिन इस तरह की कविताएँ यह डर जरूर पैदा करती हैं कि कहीं यह भी एक फार्मूला न बन जाय। लेकिन हमें आश्चस्त होना चाहिए कि सर्वेश्वर का कवि किन्हीं फार्मूलों में बंद नहीं हो मकेगा।

इन कविताओं का चर्चा इसलिए भी जरूरी है कि इन में मनुष्य का दर्द और

सम्पर्क बिना किसी बड़बोलेपन के अभिव्यक्त हुए हैं। इस का कारण भी यही है कि सर्वेश्वर की इन कविताओं के आलम्बन मानव-देह के रोजमर्रा के सम्पर्क के वे उपकरण हैं जो उस की रक्षा करते हैं—अतः उन के माध्यम से सर्वेश्वर इन कविताओं में मानवीय स्पर्श का भी एक अहसास करा पाते हैं। इस संग्रह की कविताओं में मानवीय सम्बन्धों की ऊष्मा, उसे घेरते आतंक के अन्धेरे और इस आतंक से संपर्कित आदमी एक साथ चित्रित होते हैं। यह बहुत ही मुश्किल काम है और शायद स्वयं सर्वेश्वर ने कही कहा है कि यह किसी एक ही कविता में एकसाथ सम्भव नहीं होता और होता है तो कविता को कमजोर करता है—लेकिन “खूंटियों पर टंगे लोग” की कुछ कविताओं में यह सम्भव हुआ है—जगल की याद मुझे मत दिलाओ”, “कोट”, “एक छोटी सी मुलाकात” और “अच्छा हुआ तुम बाहर आ गयी” जैसी कविताएँ इस का प्रमाण हैं।

यह संग्रह यह अहसास कराता है कि सर्वेश्वर का अनुभव-सौक अधिक व्यापक होता गया है। पाठों नेस्वा की तरह उन की इन कविताओं में प्रकृति और प्रेम भी है और उन की रक्षा के लिए मानवीय संपर्क भी। लेकिन इस से यह न समझा जाये कि इस संग्रह के कवि से मुझे कोई शिकायत नहीं है—बल्कि कई बार उन से बहुत सीख होती है। वैसे तब होता है जब उन के कवि पर कभी कोई साहित्यिक नैतिक आग्रह हाथी हो जाता है—क्योंकि उस के बिना भी उन की कविता वही काम करती है जो वह चाहते हैं—और वह उपदेशक की मुद्रा अस्तिपार कर लेते हैं। आज कल तो कभी-कभी अपने गद्य में भी यह ऐसा करते हैं लेकिन इस बारे में विस्तार में कुछ कहना इसलिए जरूरी नहीं लगता कि वह स्वयं यह बात जानते हैं। इसलिए हम तो केवल यह कामना हो कर सकते हैं कि वह यह बात कभी भी भूलें नहीं। अन्त में, यह संग्रह हमें एक बार फिर कविता के सामर्थ्य का अहसास दिलाता है और आश्चर्य करता है कि कविता यदि यह है तो मारे गद्यात्मक आग्रहों के बावजूद उग आ सकती है। “खूंटियों पर टंगे लोग” की बहुत-सी कविताएँ ऐसी ही कविताएँ हैं।

एक संसार स्मृतियों का

कविता के वर्तमान माहौल में, जहाँ एक ओर कथित वस्तुपरकता का आग्रह कविता को एक कृत्रिम ठंडे मुहावरे में लपेटता जा रहा है और दूसरी ओर राजनैतिक आग्रह एक चेष्टित आवेश के घोर में निजता की किसी भी अनुभूति को डुबा देना चाहते हैं, प्रयाग दुबल की कविता एक आत्मीय स्वर का अहसास कराती है। इस से यह निष्कर्ष नहीं निकाला जाना चाहिए कि समकालीन यथार्थ से प्रयाग का सरोकार नहीं है, पर वह सरोकार किसी राजनैतिक दृष्टि का नहीं, मानवीय रिश्तों की सार्यकता की खोज में रत एक कवि-कलाकार की दृष्टि का सरोकार है। उन की कविता में प्रकृति भी है, निजी रिश्तों की खरी अनुभूति भी—पर साथ ही ये सब समकालीन परिदृश्य के बीच स्थित हैं। प्रयाग के काव्य-लोक में एक अनमनेपन का राग निरन्तर बजता है जो बीच-बीच में हमें समकालीन मनुष्य की मनःस्थिति के निकट से जाता रहता है। प्रयाग प्रकृति से गहरा लगाव रखते हैं पर यह लगाव प्रकृति के सुन्दर चमकीले दृश्यों या उस की ध्वनि-भूँजों से नहीं है और न वे रहस्यवादी कवियों की तरह अपने को उस में खोते ही हैं। इसलिए न तो उन के यहाँ प्रकृति के विभिन्न दृश्य-रूपों के साफ-सुथरे चमकते बिम्ब मिलते हैं और न प्रकृति की विविध मंतिमाओं में किन्हीं आध्यात्मिक आशयों की तलाश ही। प्रकृति प्रयाग की कविताओं में एक माहौल रचती है—एक लगाव भरा माहौल जो एक मानवीय स्मृति की उपस्थिति से अधिक अपना लगने लगता है और प्रयाग की कविता को मानवीय आशयों की गहराई देता है।

लेकिन 'यह एक दिन है' की ये कविताएँ पाठक को अपने अनुभव-लोक में सीधे नहीं ले जाती। इन्हें पढ़ते हुए अधिकांशतः यह लगता रहता है कि कविता में जो कुछ वर्णित है वह मानो कोई प्रत्यक्ष अनुभव नहीं बल्कि किसी अनुभव की गहरी स्मृति है जिस में से गुजरने पर ही मूल अनुभव की दिशा खुलती है—इस प्रकार यह मूल अनुभव पाठक को लगातार अपनी नजरों में रक्खी है। ज्यों-ज्यों हम इस में उतरते जाते हैं, हमें एक आत्मीय संसार की स्मृति दी मिलती जानी

हैं जो इस संसार के न रहने की पीड़ा को कुरेदती हैं। प्रयाग इस पीड़ा का प्रदर्शन नहीं करते बल्कि उसे एक आत्यसंयम-रेस्ट्रेन-के साथ गहराई से उस का अहसास कराते हैं—और यही चीज है जो उन्हें बुनियादी अर्थों में आधुनिक कवि बनाती है।

प्रयाग अपनी कविता में यह 'रेस्ट्रेन' विकसित कर पाते हैं इस का कारण बहुत हद तक आधुनिक चित्रकला के प्रति उन का रुझान हो सकता है और शायद इसी कारण ये एक ऐसी लय गढ़ते हैं जिस में उन के स्मृति बिम्ब पृथक् और स्पष्ट आकार नहीं ग्रहण करते बल्कि हल्के रंगों के एक-दूसरे के साथ हीले से मिल कर एक समग्र प्रक्रिया में सहयोगी हो जाते हैं। इस 'रेस्ट्रेन' का एक कारण शायद इन स्मृतियों के प्रति कवि का लगाव है जिस की वजह से वह इन में से दबे पाँव ही गुजरना चाहता है—यह ध्यान रखते हुए कि उस की किसी असावधानी से यह स्मृति-लोक टूट न जाय।

बहुत से लोगो को आश्चर्य होगा यदि मैं कहूँ कि प्रयाग मुझे सही अर्थों में 'नास्टेलजिआ' के कवि लगते हैं—'सही अर्थों में' पर जोर इसलिए है कि यह 'नास्टेलजिआ' उस आत्मीयता और मानवीय ऊष्मा के लिए है जिस के बिना जीवन जड़ होता चला जा रहा है। यह उन्हें अस्वस्थ नहीं करता, किसी रुग्ण आरमरति में नहीं डुबाता क्योंकि वहाँ बराबर उस आत्मीयता के छीजते चले जाने का दर्द है जो हमें अपने समग्र परिवेश से मानवीय स्तर पर जोड़ती है। यही कारण है कि प्रयाग की कविताओं के व्योरे, जो शुरू में तथ्यपरक लगते हैं, बीच में किन्हीं एक दोषलक्ष्यों के गघान से एक अनुभव में संयोजित हो जाते हैं और एक अनुभव वृत्त हमारे सम्मुख इस तरह उजागर होता है जैसे बादलों की छाँह से भरे परित्यक्त में अचानक कहीं एक आलोकवृत्त उजागर हो जाय—लेकिन तेज और चमकीला नहीं, एक हल्की रोशनी में एक दृश्य को हीसे से गिला देना हुआ।

प्रयाग से कुछ शिकायतें भी मुझे हैं—एक समानधर्मी मित्र की निजी शिकायतें। मुझे लगता है कि प्रयाग इन कविताओं में नय के प्रति अधिक सचेत हो सकते थे। वे अपने 'नास्टेलजिआ' के भाव को मानवीयता को बनाये रखते हुए उसे आध्यात्मिक नहीं तो एक मानवीय आधाम तो दे ही सक्ते थे और तब उनकी कविता शायद मुझ जैसे पाठक को और अधिक आकर्षित करती। उन्हीं की पंक्तियाँ हैं।

मैं जानता हूँ कि यह हवा

कई पत्थरो से होती हुई आती है
उन्हे ज्यों का त्यों जमा रहने देकर
लेकिन लाती है कई अतल स्पर्श ।

प्रयाग की कविताएँ आगे और भी अतल स्पर्श ला सकेंगी, यह सिर्फ औपचारिक
शुभाशंसा नहीं है ।

वरामदे में भीगती खाली कुर्सी

प्रयाग शुक्ल के पिछले कविता-संग्रह 'यह एक दिन है' की समीक्षा करते हुए मैं ने लिखा था कि प्रयाग की कविता में अनुभव सीधे नहीं आते—बल्कि अनुभव की स्मृति स्वयं एक अनुभव हो जाती है और इस कारण स्मृति-लोक रहते हुए भी उन की कविताएँ काव्यात्मक अर्थों में एक तात्कालिकता का अहसास कराती रहती हैं। प्रयाग शुक्ल के नये संग्रह 'रात का पेड़' की कविताएँ इस मन्तव्य को पुष्ट ही करती हैं। लेकिन यहाँ यह स्पष्ट कर देना जरूरी है कि मैं यह बात प्रयाग की आलोचना में नहीं कह रहा। पिछले वर्षों में जब समूची हिन्दी कविता को एक ही रास्ते पर हाँक ले जाने के प्रयास कम नहीं हुए, प्रयाग जैसे कवियों की उपस्थिति ने उजाड़ रेगिस्तान के बीच हरियाली का अहसास दिया और आज अगर हिन्दी कविता में आत्मीयता और कोमलता जैसे मानवीय गुण जीवित हैं तो इस के लिए प्रयाग शुक्ल जैसे कवियों की शायकता को रेखांकित किया जाना चाहिए।

प्रयाग स्मृति के अनुभव से अपनी कविता रचते हैं। लेकिन ये स्मृतियाँ किन्हीं घटनाओं या विशिष्ट दृश्यों की स्मृतियाँ नहीं हैं, बल्कि वे सामान्य जीवन से उठाये गये दृश्य हैं—ऐसे दृश्य जिन में 'सड़कें, प्लेटफार्म, बसें, पुलों के नीचे गृहस्थियाँ, भूँगलियाँ के छिलके, बर्तन माँज कर लोटती स्त्रियाँ, पुराने किलों से बाहर आते पर्यटक, हाथी, स्तब्ध बाग, क्षीर करते खेलते बच्चे, सेत में किताब, नदी में नावें, चाय की दुकानें, घरों में बसे हुए दिन, उठता हुआ धुँआ और घरनी के मन की सूनी हुई घास' सब एक साथ हैं और कविता इन सब के बीच किन्हीं गुमगुदा की, अर्थात् अपनी अर्थात् इन सब के बीच उमरिने की तलाश कर रही है जो इन सब को अलग-अलग चीजें नहीं रहने देना, एक दृश्य में बदल देता है। यह चित्रकला की तकनीक है और हम जानते हैं कि प्रयाग आधुनिक चित्रकला से गहराई से जुड़े हैं। अतः मान सकते हैं कि इस तबतीक का गायक प्रयोग उन की कविता में है—और यही यह भी प्रमाणित होता है कि विभिन्न कलाएँ एक-दूसरी की विधियों का सर्जनारमक उपयोग

कैसे करती हैं। अलग-अलग चीजों को एक दृश्य-वन्ध में संवन्धित कर लेने में रंगों का टोन एक अन्तः सूत्र की भूमिका निर्वाह करता है; प्रयाग की कविता में भी उनका टोन या सहजा यह काम करता है और इस के कारण अलग-चीजें एक दृश्य में ही नहीं बदलती, एक मनःस्थिति हो जाती है। इसलिए यह कहना ज्यादा सही होगा कि प्रयाग की कविता में घटनाओं की ही तरह न तो चीजों की स्मृतियाँ हैं और न दृश्यों की—वह दरअसल मनःस्थिति की स्मृति की कविता है जिस की अजीब कौंध में हर चीज आलोकित है:

जमा हुआ पानी यह।
पाकें की जंग लगी रेलिंग में,
अटका हुआ टुकड़ा अखबार का।
घना पेड़। घादल टहरे हुए।

जरा आगे बढ़ते ही
कौंध है अजीब एक
हरेक चीज की !

(—वर्षों की सिढ़कियाँ)

और कविताओं की मफलता इस बात में है कि मनःस्थिति और चीजें एक-दूसरे में इतनी घुलमिल जाती हैं कि यह पता करना बहुत मुश्किल हो जाता है कि वास्तव में दृश्य से मनःस्थिति बनी है या मनःस्थिति से दृश्य। सम्भव है पिछली बात अधिक सही हो, पर प्रयाग का सहजा दोनों को घुला देता है।

तो क्या प्रयाग लहजे के कवि हैं और यह सहजा ही उन की उक्त काव्य-भाषा की रचना करता है जिस में अलग-अलग चीजें संतुलित होकर दृश्य में और दृश्य मनःस्थिति में बदल जाता है ? प्रयाग की काव्य-भाषा की विनिष्टता भी यही है जिस के कारण बोलचाल की भाषा में सामान्य चीजों का वर्णन करते-करते वे अचानक हमारे मन में उतर जाते हैं। लेकिन यह टोन प्रयाग की खूबी भी है और सीमा भी—वे इस का अनिवार्य नहीं कर पाते और इसलिए उन की कविता एक ही वृत्त में घूमती रहती है। मैं यह आलोचना के स्वर में नहीं, अपेक्षा के, माँग के स्वर में कह रहा हूँ। कहीं-कहीं तो चीजें और दृश्य भी नहीं रहते, सिर्फ सहजा बच रहता है—पर दुर्भाग्य से वही कविता भी कम बच पाती है: 'आ गयी बौरें', 'मारा जीवन' और 'फिर आते हैं तारे' आदि ऐसी ही कविताएँ हैं। पर कभी 'वह' जैसी कविता भी बन जानी है जो एक

वरामदे में भीगती खाली कुर्सी

प्रयाग शुक्ल के पिछले कविता-संग्रह 'यह एक दिन है' की समीक्षा करते हुए मैं ने लिखा था कि प्रयाग की कविता में अनुभव सीधे नहीं आते—बल्कि अनुभव की स्मृति स्वयं एक अनुभव हो जाती है और इस कारण स्मृति-लोक रचते हुए भी उन की कविताएँ काव्यात्मक अर्थों में एक तात्कालिकता का अहसास कराती रहती हैं। प्रयाग शुक्ल के नये संग्रह 'रात का पेड़' की कविताएँ इस मन्तव्य को पुष्ट ही करती हैं। लेकिन यहाँ यह स्पष्ट कर देना जरूरी है कि मैं यह बात प्रयाग की आलोचना में नहीं कह रहा। पिछले वर्षों में जब समूची हिन्दी कविता को एक ही रास्ते पर हाँक ले जाने के प्रयास कम नहीं हुए, प्रयाग जैसे कवियों की उपस्थिति ने उजाड़ रेगिस्तान के बीच हरियाली का अहसास दिया और आज अगर हिन्दी कविता में आत्मीयता और कोमलता जैसे मानवीय गुण जीवित हैं तो इस के लिए प्रयाग शुक्ल जैसे कवियों की सार्थकता को रेखांकित किया जाना चाहिए।

प्रयाग स्मृति के अनुभव से अपनी कविता रचते हैं। लेकिन ये स्मृतियाँ किन्हीं घटनाओं या विशिष्ट दृश्यों की स्मृतियाँ नहीं हैं, बल्कि वे सामान्य जीवन से उठाये गये दृश्य हैं—ऐसे दृश्य जिन में 'सड़कें, प्लेटफार्म, बसें, पुलों के नीचे गृहस्थियाँ, मूँगफलियाँ के छिलके, बर्तन मँज कर लौटती स्त्रियाँ, पुराने किलों से बाहर आते पर्यटक, हाथी, स्तम्भ बाग, शोर करते खेलते बच्चे, खेत में किसान, नदी में नावें, चाय की दुकानें, घरों में बसे हुए दिन, उठता हुआ धुआँ और धरती के मन की छूती हुई घास' सब एक साथ है और कविता इन सब के बीच किसी गुमशुदा की, अर्थात् अपनी अर्थात् इन सब के बीच उस रिश्ते की तलाश कर रही है जो इन सब को अलग-अलग चीजें नहीं रहने देता, एक दृश्य में बदल देता है। यह चित्रकला की तकनीक है और हम जानते हैं कि प्रयाग आधुनिक चित्रकला से गहराई से जुड़े हैं। अतः मान सकते हैं कि इस तकनीक का सार्थक प्रयोग उन की कविता में है—और यही यह भी प्रमाणित होता है कि विभिन्न कलाएँ एक-दूसरी की विधियों का सर्जनात्मक उपयोग

कैसे करती हैं। अलग-अलग चीजों को एक दृश्य-वर्णन में संकल्पित कर लेने में रंगों का टोन एक अन्तः सूत्र की भूमिका निर्वाह करता है; प्रयाग की कविता में भी उनका टोन या लहजा यह काम करता है और इस के कारण अलग-चीजें एक दृश्य में ही नहीं बदलती, एक मनःस्थिति हो जाती हैं। इसलिए यह कहना ज्यादा सही होगा कि प्रयाग की कविता में घटनाओं की ही तरह न तो चीजों की स्मृतियाँ हैं और न दृश्यों की—वह दरअसल मन-स्थिति की स्मृति की कविता है जिस की अजीब कौंध में हर चीज आलोकित है:

जमा हुआ पानी यह ।
पाक की जंग लगी रेलिंग में,
अटका हुआ टुकड़ा अलवार का ।
पना पेड़ । बादल ठहरे हुए।

जरा आगे बढ़ते ही
मौंध है अजीब एक
हरेक चीज की !

(—यपों की तिड़कियाँ)

और कविताओं की सफलता इस बात में है कि मनःस्थिति और चीजें एक-दूसरे में इतनी घुलमिल जाती हैं कि यह पता करना बहुत मुश्किल हो जाता है कि वास्तव में दृश्य से मनःस्थिति बनी है या मन-स्थिति से दृश्य। सम्भव है पिछली बात अधिक सही हो, पर प्रयाग का लहजा दोनों को घुला देता है।

तो क्या प्रयाग सहजे के कवि हैं और यह लहजा ही उन की उस काव्य-भाषा की रचना करता है जिस में अलग-अलग चीजें संकट होकर दृश्य में और दृश्य मनःस्थिति में बदल जाता है? प्रयाग की काव्य-भाषा की विनिष्टता भी यही है जिन के कारण बोलचाल की भाषा में सामान्य चीजों का वर्णन करते-करते वे अचानक हमारे मन में उतर जाते हैं। लेकिन यह टोन प्रयाग की सुधी भी है और सीमा भी—वे इस का अतिशयन नहीं कर पाते और इसलिए उन की कविता एक ही वृत्त में घूमती रहती है। ये यह आलोचना के स्वर में नहीं, अपेक्षा के, माँग के स्वर में बह रहा हूँ। कहीं-कहीं तो चीजें और दृश्य भी नहीं रहते, सिर्फ लहजा बच रहता है—पर दुर्भाग्य से यहाँ कविता भी कम बच पाती है: 'आ गयी चौरें', 'मारा जीवन' और 'फिर आते हैं तारे' आदि ऐसी ही कविताएँ हैं। पर कभी 'बह' जंगी कविता भी बन जाती है जो एक

रहस्य की तरह प्रभावित करती है और प्रयाग के काव्य-स्वभाव के विरुद्ध प्रतीकात्मकता अस्तित्व कर लेती है :

वह तेज चमकती
चीज़
अंधेरे में ।

(—वह)

इस संग्रह में 'बारिश' को लेकर कई कविताएँ हैं। हमारे यहाँ बारिश एक सुखद अनुभव है, पर प्रयाग के यहाँ उन के उदास लहजे के कारण वह भीतर तक भिगोती हुई भी अन्दर की गहरी उदासी को धो नहीं पाती और वहाँ भी भीगते हुए आदमी की बजाय :

एक कुर्सी भीगती है
बरामदे में एक खाली पड़ी कुर्सी

(—खूब बारिश)

मजे की बात यह है कि प्रयाग गमियों में भी उदास तो रहते हैं, पर वहाँ "सहसा हवा आकर बहुत कुछ सुलझा जाती है/हमारे भीतर।" तो क्या प्रयाग को खुली हवा की प्रतीक्षा है जिस के बिना वह घुटे-घुटे महसूस करते हैं ? वह क्या चीज़ है जो प्रयाग तक खुली हवा को नहीं पहुँचने देती ? निश्चय ही वह समकालीन परिदृश्य का दबाव तो है ही जिसे प्रयाग किसी भी संवेदनशील कलाकार की तरह बहुत गहराई से महसूस करते हैं, पर यह उन का उदास लहजा भी है। लेकिन सच कहें कि प्रयाग का यह लहजा भी मुझे कम प्रभावित नहीं करता—अगर एक आलोचक की हैसियत से, उन की काव्य-यात्रा में गहरी वचि लेने वाले एक लेखक-मित्र की हैसियत से विचार न करना हो तो मैं इन कविताओं को बिना ऊबे पढ़ता रह सकता हूँ। अज्ञेय की ये पंक्तियाँ प्रयाग शुक्ल की इन कविताओं पर सटीक टिप्पणी है: मन बहुत सोचता है कि उदास न हो/पर उदासी के बिना रहा कैसे जाय ?"

ढलानों पर वसन्त की स्मृति

सब कुछ बीतता जाता है
हमेशा हम बचे रह जाते हैं
किसी स्वप्न के भीतर दुवके हुए
अपनी बची-खुची जिन्दगी बचाते हुए
सोचते हुए कि एक दिन
कोई बिस्फोट होगा और जिन्दगी
बदलेगी

(—पैरों के पीछे)

मंगलेश डबराल के कविता-संग्रह 'पहाड़ पर लालटेन' की ये पंक्तियाँ उन की कविताओं की व्याख्या भी हैं, क्योंकि उन में एक क्रूर दुनिया में अपने को बचाने की कोशिश है और यह कोशिश ही कवि और उस के पाठक को उन पहाड़ों में ले जाती है जहाँ 'पूष में तपती हुई चट्टानों के पीछे वर्षों के आतंताद हैं', पर साथ ही 'घोड़ी-सी घास है बहुत प्राचीन पानी में हिलती हुई' और

दूर एक लालटेन जलती है पहाड़ पर
एक तेज आँख की तरह
टिमटिमाती धीरे-धीरे आग बनती हुई

(—पहाड़ पर लालटेन)

और इस प्रकार जिन्दगी को बदल देने वाले बिस्फोट की आकांक्षा भी अभिव्यक्त होती है।

मंगलेश के काव्य-श्लोक में एक गहरी वेदना है यह वेदना जो आस्था की माँ है। उन की कविताओं के जिस आत्मीय स्वर की बहुत बात हुई है वह दमी वेदना में से गुजरते हुए अजित किया गया है, अतः वह केवल एक मंगिमा नहीं है बल्कि सरा और अनुभूत है। और साथ-ही साथ ही प्रकाश की भी प्रकाश के

आरोपित आशावाद से यह स्वर ग्रस्त नहीं है, बल्कि आश्चर्यजनक तो यह है कि बहुत-सी कविताओं का अन्त एक निराशा के बिन्दु पर होने के बावजूद मंगलेश की खरी आत्मियता चारों ओर व्याप्त क्रूरता के अहसास के बावजूद पाठक को किसी 'मेलनकॉलिया' में नहीं ढकेलती, बल्कि एक ऐसा धीरज देती है जो सघर्ष की गहरी आस्था में से उपजता है। शायद यही कारण है कि मंगलेश की कविता में अधिकांशतः न तो सपाट और सरलीकृत क्रान्तिकारी तेवर है और न बौद्धिक विश्लेषण जो हर चीज को एक धीसिस के अन्तर्गत समझना चाहता है। कहीं-कहीं एक तरह की 'विसफुल थिंकिंग' से उत्पन्न सरल आशावाद जरूर मिलता है, और जहाँ भी वह है उस ने कविता का नुकसान ही किया है। 'पहाड़ पर लालटेन' कविता में समय की क्रूरता का अहसास गहराई में से जाने वाले बिम्बों में व्यक्त होता है, ऐसे बिम्बों में जो पहाड़ के यथार्थ से उपजे हैं:

जिसे तुम्हारे पूर्वज लाए थे यहाँ तक
वह पहाड़ बुध की तरह टूटता आता है हर साल
सारे वर्ष सारी सदियाँ
वर्ष की तरह जमती जाती हैं नि.स्वप्न आँखों में
तुम्हारी आत्मा में
बूँदों के पास पारिवारिक अन्धकार में
झिपते हैं तुम्हारे लाचार शब्द
अकाल में बटोरे गए दानों जैसे शब्द
दूर एक लालटेन जलती है पहाड़ पर

लेकिन इस के बाद कविता एक भावुकता का शिकार हो जाती है और सपाट ब्यौरो में चली जाती है जिन का कोई काव्यात्मक प्रभाव नहीं छूटता। यह नहीं कि वे ब्यौरे गलत हैं, पर उन्हें जितना सपाट तरह से एक आवेश के सहारे कहने की कोशिश की गयी है, वह एक वक्तृता तो हो सकती है पर कविता नहीं—छासतीर से बैसी कविता तो बिल्कुल नहीं जो मंगलेश डयराल को एक विशिष्ट कवि बनाती है। शौभाग्य से ऐसे स्थल अधिक नहीं हैं। लेकिन ऐसी स्थिति मंगलेश के ही नहीं, अन्य बहुत-से युवा कवियों के साथ भी है, इसलिए इस पर विचार किया जाना चाहिए कि स्मृतियों और वर्तमान की क्रूरता का अहसास जैसे गहरे बिम्बों की सृष्टि करता है, वैसा आकांक्षाओं के

साथ क्यों नहीं हो पाता ? क्या आकांक्षा अनिवार्यतः 'विशफुल थिंकिंग' है ? या कवि का यथार्थवादी रुझान मानवीय भविष्य में घोषित आस्था के बावजूद इसे काव्यात्मक स्तर पर अनुभव नहीं कर पाता ? शायद इसीलिए कुछ कवि ऐसी कविता करते हैं जो उन की आस्थाओं और सपनों की घोषणा नहीं करती, यद्यपि इन की कविता की संरचना के ताने-बाने में उन का सूत भी मिला होता है। ऐसे कवि की आस्था उस की कविता की संरचना में ही पहचानी जा सकती है और इसलिए उन को सूक्तियों या सरलीकृत कथनों का सहारा नहीं लेना पड़ता। 'पहाड़ पर लालटेन' की कविताएँ पढ़ते हुए लगता है कि मंगलेश में ऐसी कविता की पूरी सम्भावना है, यदि वह उस सरलीकरण और सपाटता से अपनी कविताओं को बचा सके जो 'पहाड़ पर लालटेन', 'खिड़की' 'मुक्ति', 'तानाशाह' और 'साम्राज्ञी' जैसी कविताओं के अन्तिम अंशों में दीखती है।

दरअसल, मंगलेश का काव्य-मिजाज आत्मपरक है। पर इस से यह न समझा जाए कि वे संकुचित अर्थों में आत्मकेन्द्रित कवि हैं। आत्मपरक काव्य-मिजाज से मेरा तात्पर्य यही है कि वह निजी अनुभव में ही समूची मानवीय पीड़ा को पहचानते हैं इसलिए उन की कविता सामाजिक पीड़ा को व्यक्त करती हुई भी सामाजिक सन्दर्भों में से गुजरना जरूरी नहीं समझती। 'दुःस्वप्न' एक ऐसी ही कविता है जिस में एक निजी अनुभव से गुजरते हुए उस 'भयावह सुनसान' को महसूस किया गया है जो सभी की आत्माओं में व्याप्त है :

धीरे-धीरे उस की पथरायी आँखें
मेरी आँखों तक उठती हैं
उस के सदैव हाथ मेरे चेहरे को घामते हैं
और मैं उस के अन्धकार में
प्रवेश करता हूँ एक और अन्धकार की तरह

और वहाँ होता है एक भयावह सुनसान
और दर्द और इतिहास

लेकिन 'भयावह सुनसान' के बाद 'दर्द' और फिर 'इतिहास' को साथ रखने की क्या जरूरत है—छास तौर पर तब जब कि कविता के शुरू में ही पीछे छूट गये सपनों को रेखांकित कर दिया गया है। लगता है कि 'इतिहास' का उत्प्रेष भी एक काव्य-रुढ़ि बन चुका है जिस के सहारे एक निजी अनुभव को

एक सामाजिक अनुभव की तरह रखने की पेशकश की जाती है। लेकिन क्या इस की कोई रचनात्मक आवश्यकता थी? —बल्कि क्या इस से अनुभव का काव्यात्मक सम्प्रेषण कुछ उथला नहीं हो जाता? क्या कविता का कोई भी अच्छा पाठक 'भयावह सुनसान' में उस 'दर्द' और 'इतिहास' को और भी गहराई से अनुभव नहीं कर लेता जो अलग से कह देने पर एक बहुत अच्छी कविता को कुछ गद्यात्मक कर देता है? शहर के अनुभवों का वर्णन करने वाली कविताओं में यह प्रवृत्ति कुछ अधिक हावी है और इसी कारण वे सपाट हो रही हैं।

फिर भी मगलेश के इस पहले संग्रह में अच्छी कविताओं की संख्या इतनी अधिक है कि उन्हें अलग से गिनाने की जरूरत नहीं है। वह ऐसे कवि नहीं लगते जिन का नाम सेते ही फकत दो-चार कविताएँ याद आ जाती हो क्योंकि उन की कविताएँ अलग-अलग होते हुए भी एक बड़ी कविता का हिस्सा लगती है। और इसलिए उन की कविताओं की स्मृति किसी भी गतिमय बिम्ब की तरह बनी रहती है। पर यह बिम्ब दूर पहाड़ी पर 'टिमटिमाती आग होती हुई' सालटेन का नहीं है और न ही बार-बार दुहराया गया लहुलुहान घिड़िया का बिम्ब है—यह बिम्ब है पहाड़ी ढलानों पर वसन्त की स्मृति का।

इन ढलानों पर वसन्त
आयेगा हमारी स्मृति में
ठंड से मरी हुई इच्छाओं को
फिर से जीवित करता हुआ

(—'वसन्त')

मगलेश की कविता भी यही कोशिश करती है और इसलिए वह अवसाद की कविता नहीं है, अवसाद से घिरी आस्था की स्मृति है—यद्यपि अवसाद की कविता होने पर भी यह इतनी ही अच्छी कविता होती।

खोयी हुई वयाजों की तलाश

शीन काफ निज़ाम को मुख्यतः ग़ज़लगो माना जाता है। लेकिन यदि उन की अपनी भाषा में उन के रचना संसार के केन्द्रीय सरोकार को समेटने की कोशिश करें तो मुझे उन की एक नयम याद आती है—‘वयाजें खो गयी हैं’। नज़म कहती है कि ये वो वयाजें थी जिन में ‘अनदेखे परिन्दों के पते’, ‘फूलों की सर-गोशियाँ’, ‘पहाड़ों के रमूज और आवश्यकों की जुबाँ’, ‘समुन्दर और सूरज की अदावत के अफसाने’, ‘परिन्दों और पेड़ों के वाहमी रिश्ते’ तो लिखे ही थे, साथ ही हमारी विकास-यात्रा की उलझनें भी जिन से दीप्त हो उठती थी—‘हमारे इतिहास की उलझनें जिन से भुनव्वर थी’। ध्यान देने की बात यह है कि उन से वे उलझनें मुलझती नहीं थी, बल्कि ‘भुनव्वर’ थी। अब वे वयाजें खो गयी हैं और ‘लुप्त’—हमारी भाषा—हम से परेशान है। निज़ाम की कविता इन खोयी हुई वयाजों की तलाश है।

यह निरी ‘होमसिकर्नेस’ या रोमांटिक ‘नॉस्टेलजिया’ नहीं है। निज़ाम की कविता जिन्दगी से भागती नहीं है। वह आज की जिन्दगी के तनाव और सपर्प में उन वयाजों से ताकत लेना चाहती है ताकि ‘लुप्त’—हमारी भाषा, हमारे होने की सार्थकता—हम से परीक्षा न हो। यह अपने को अतीत में लौटाना नहीं है, यह वह बात है जिसे ‘अतीत की वर्तमानता’ कहा गया है—एक परम्परा को अपने में महसूस करना, अपने रक्तप्रवाह की तरह।

यही कारण है कि ‘दश्न में दरिया’ की कविता परम्परा से कहीं दूरती नहीं—वह उम्र के रम में अपना सर्जनारम्भिक विकास करती है। निज़ाम की प्रतिभा विस्फोट नहीं है, वह फूल की तरह अजाने तिलती है। मुझे कभी-कभी आश्चर्य होता है कि निज़ाम ग़ज़ल के औपचारिक रूप को लेकर इतने आपसी क्यों है? कहीं यह आत्मविश्वास की कोई कमी तो नहीं है? वे उसे तोड़ते क्यों नहीं, जब कि उन की नयम में इस के प्रमाण मिलते हैं कि वे औपचारिक या स्थावर-विधानों से बख़ूबी दूर सकते हैं। लेकिन फिर क्याल आता है कि नायद इन पार्श्व में ही वह अपनी काव्य-परम्परा की तलाश करते हैं क्योंकि

कथ्यगत संवेदना की दृष्टि से उन की कविता उर्दू कविता के पारम्परिक ढाँचे से अलग है। 'फ़िराक' के बारे में माना जाता है कि उन्होंने उर्दू कविता को भारतीय संस्कार दिया। निज़ाम इसी रास्ते के मुसाफ़िर हैं। 'फ़िराक' की कविता यह काम सन्दर्भों की मदद से करती है, लेकिन बहुधा ये सन्दर्भ काव्य-संवेदना की ऊपरी सतहों पर ही रहते हैं। हाँ, भाषा का मिज़ाज जरूर उस से बदला है। निज़ाम की कविता इन सन्दर्भों से गहरे काव्यात्मक स्तर पर प्रतीकात्मक अर्थवत्ता बरामद करती है :

मुस्किन है खाके-पा का करे वो भी इन्तिज़ार
मिलता है उस का रंग भी पत्थर के रंग से।
इक चीख़ दब के रह गयी आफ़ाक के करीब
निकलेगा पा-ए-फीस क्या दहने-निहुग से।

अपनी परम्परा के—और यह परम्परा कोरी वास्तविक परम्परा नहीं है, मानवीय रिश्तों की, हमारी सामाजिक आत्मीयता की परम्परा, लोक-परम्परा भी है—छीजते चले जाने का दर्द निज़ाम की कविता की केन्द्रीय वस्तु है और इस दर्द के ही कारण ग़ज़ल का औपचारिक या रूढ़ ढाँचा भी निज़ाम की कविता के लिए मीज़ूँ छन्द बन जाता है और एक पारम्परिक काव्य-रूप को अपनाते हुए भी वे बहुत गहरे स्तरों पर अपने परिवेश के दर्द और अन्तर्द्वन्द्वों से जुड़ जाते हैं। लेकिन वे एक आधुनिक कवि हैं, इसीलिए उन के यहाँ यह दर्द आहो-फुग़ाँ नहीं बनता। उन की अभिव्यक्ति में एक 'रेस्ट्रेन', एक अद्भुत काव्य-संयम है जो न केवल गलदश्चु भावुकता से बचाता है, बल्कि उस दर्द को झेलने, उस के सम्मुख खड़े होने का सामर्थ्य भी देता है। कोई कविता अपने समय के दर्द को इस तरह रखे कि हम उसे पूरी शिद्दत से महसूस करते हुए भी उस दर्द के बरअवस खड़े होने का सामर्थ्य पा लें, प्रासंगिकता का इस से बेहतर प्रमाण और क्या हो सकता है ! निज़ाम की कविता इन्हीं अर्थों में अपनी प्रासंगिकता और सार्थकता अर्जित करने की ओर उन्मुख है, यह अह-सास 'दस्त में दरिया' पढते हुए और घना होता जाता है। खासियत यह कि यह काम वह उस काव्योचित सहजता के साथ करते हैं जो अपनी भाषा के साथ गहरे रचनात्मक संघर्ष में से ही उपज सकती है-

मसअला हल करे तो कैसे करे
इब्ने-मरियम के अपने गम हैं मियाँ।

कौन उम को जलाने वाला था
अपनी ही आग में जला जंगल ।

दरवाजे सारे शहर के अन्दर से बन्द हैं
अब के अजीब लोगों के पासे पड़ी है धूप ।

निजाम की कविता जिस सामाजिक आत्मीयता की—कहना चाहिए सामा-
जिक आत्म की—तलाश करती है उम के पीछे कोई राजनीतिक या नैतिक
आग्रह नहीं है । उस का कारण समूचे अस्तित्व के माय एकरव की अनुभूति
है और यही वह बात है जो निजाम को उन कवियों से अलग करती है जो
सामाजिकता का उत्स नैतिक—या कभी-कभी राजनीतिक—आग्रहों में
ढूँढ़ते हैं । अस्तित्व में ही, हमारे होने के मूल में ही, कहीं कुछ अपूरापन है,
कुछ अलगाव है और सभी मानवीय रस्ते, धर्म और कसौटी इम अलगाव को
पाटने की कोशिश है । 'समुन्दर' उनवान से ठिखी तीनों नरमे निजाम की
इस सवेदना को बहुत खूबसूरत ढंग से प्रकट करती है :

समुन्दर !
तुम किसे आवाज देते
साहिलों की समस्त भागे जा रहे हो ?
क्या तुम्हारा कोई अपना है,
जिसे तुम ढूँढ़ते हो ?
या कोई तुम से विछुड़ कर
सीपियों की कोख के रस्ते से—साहिल पार—
दुनिया में पड़ा आवाज देता है तुम्ही को ?

और तीमरी नरम में यह छटापटाहट और तसादुम वह आध्यात्मिक आग्रह
ग्रहण कर लेता है जिम का साहम बड़ी कविता की पहचान है :

क्या तुम्हारी भी कोई अजनी पना है ?
या तुम्हें आने गुनाहे-अस्ल की यादे-सदीद
लम्हा-लम्हा करनी रहनी है कसौद
कौन है वो
जिग का अहमासे-जुदाई
दम तरह मजबूर करना है तुम्हें

जुल्म करने

आप अपनी जात पर ही ।

और तब समझ आता है कि 'एक कॉपल मे सिमटने के लिये बिखरते पेड़' और 'मुख्तलिफ सभ्तो मे अपनी जानिब बढ़ते समुन्दर' के बिम्बों का उत्स अस्तित्व के साथ एकतानता कायम करती उन की इस काव्य संवेदना में ही है ।

इस का यह तात्पर्य नहीं है कि इस संग्रह में कमजोर कविताएँ नहीं हैं । बल्कि कभी-कभी तो यह खीज भी होती है कि निज़ाम जैसा समर्थ कवि इतने सपाट या रुढ़ शेर कैसे कह देता है ।

किताबे-जीस्त के ओराक जल नहीं सकते

ये माना भेज से तस्वीर तो हटा देगे

फिर आँखो से नींद चुरा ली

कोरे कागज़ की खुशबू ने ।

इस तरह के कई शेर हैं जो निज़ाम के मुकाम तक नहीं पहुँचते—बल्कि उन शेरों का ताल्लुक निज़ाम से है यह बात मानने की ज़ी नहीं करता । लेकिन कुल मिलाकर देखा जाए तो निज़ाम की कविता उन के अपने भविष्य के प्रति ही नहीं, कविता की ताकत के प्रति भी आश्वस्त करती है । निज़ाम की भाषा के बारे में, उन के आरमीय और पारदर्शी काव्य-बिम्बों की संरचना के बारे में बहुत कुछ कहा जा सकता है । पर शायद इन सब पर पूरे अधिकार से वही कह सकता है जो उर्दूभाषा की अर्थ-छवियों और परम्परा से सर्जनात्मक रिश्ता रखता हो ।

दूर कौंधती लय की तरफ़

हाँ

तू ही मेरे छिपने की

एक मात्र जगह है प्रभु !

पर इस दुःस्वप्न का क्या करूँ !

जो कई रातों से मेरा पीछा कर रहा है

और जिस में तू मुझे

उसी पुराने तालाब के किनारे

भीमसेन के हाथों

दुर्योधन की मौत मरवा रहा है !

रमेशचन्द्र शाह की कविता इसी सांस्कृतिक आस्था और उस के बावजूद—
बल्कि कुछ हद तक शायद उसी के कारण भी—दुस्वप्न जैसी ही गयी मनुष्य
की वर्तमान स्थिति के द्वन्द्व की कविता है। यह 'प्रभु' वह सांस्कृतिक परम्परा
है जिस ने अपनी सारी मूल्यवत्ता के बावजूद मनुष्य को एक दुःस्वप्न की मान-
सिकता में ला छोड़ा है—बल्कि कभी-कभी लग सकता है कि शाह इस दुःस्व-
प्न की वजह से इस बात से अधिक पीड़ित हैं कि परम्परा भी उन्हें उबार नहीं
पा रही। आधुनिक मनुष्य का यह सांस्कृतिक द्वन्द्व शाह की कविता का केन्द्रीय
भाव है जो भिन्न-भिन्न रूप अस्तिवार करता है। यही कारण है कि शाह
अपनी काव्य-परम्परा के प्रति भी गहरे अनुराग का भाव रखते हैं। यह जानते
हुए भी कि शायद वे रूप अब उतने कारगर नहीं हैं क्योंकि उन में आधुनिक
अनुभव की समग्र पहचान सम्भव नहीं है, शाह अपने इस द्वन्द्व के अनुभव के
साहित्यिक प्रतिफलन के रूप में वे कविताएँ देते हैं जिन में 'मातृभाषा में रहे
आये काव्यरूपों की एक स्वाभाविक स्मृति है' और यह सिर्फ स्मृति ही नहीं
है, अपनी काव्य-परम्परा के प्रति एक गहरी आस्था है—इसलिए 'कविताजी
सुद', 'यही क्या कम है' और 'हरिश्चन्द्र आओ' आदि कविताओं में पुराने
रूपों की स्मृतियाँ नहीं हैं बल्कि समकालीन अनुभव को उन रूपों के माध्यम से

देखने की कोशिश की गयी है और यही वह चीज है जो न केवल इन कविताओं के रूप को एक नया सस्कार देती है, बल्कि समकालीन अनुभव को थोड़ा पीछे हट कर दिखाती है—यानी उस से जानबूझ कर एक 'दूरी' पैदा की गयी है जिस से उस में एक अलग विम्व का आभास-सा होता है। इस में एक छतरा तो है—और मैं समझता हूँ शाह भी निश्चय ही इसे पहचानते होंगे—कि इस तरह धीरे-धीरे एक 'मैनरिज्म' बनपते लग जाता है। यदि इस छतरे से बचा जा सके तो शाह कई दफा पुराने काव्यरूपों का भी एक नया रचनात्मक इस्तेमाल करने में कामयाब हो सकते हैं। लेकिन यह जरूर आश्चर्यजनक लगता है कि अपनी बाकी कविताओं में वे उन पुराने रूपों के आधार पर नये रूपों और नयी लय के विन्यास की ओर अधिक उन्मुख नहीं दीखते।

लेकिन जैसा कि मैंने शुरू में संकेत किया शाह का कवि मूलतः एक ऐसा व्यक्ति है जिस का अपनी सांस्कृतिक परम्परा से गहरा लगाव है लेकिन वह उस में अब तक ऐसा कुछ तलाश कर पाने में सफल नहीं हो पाया है जो अब भी उसे उधार सके और साथ ही जिस की यह आशा अभी तक पूरी तरह बुझी नहीं है कि वह अन्ततः कुछ न कुछ पा ही लेगा। शाह की कविता इस पीढ़ा को सिर्फ पहचानती ही नहीं स्वयं इस आशा को जिलामे रखने की कोशिश हो जाना चाहती है। इसीलिए भाषिक स्तर पर उन की कविता एक ऐसी भाषा को पाने की कोशिश को इंगित करती है जो संस्कृति और रोजमर्रा के जीवन को एकमेक कर सके, संस्कृति और सामान्य जीवन के बीच का सूत्र बन सके, बत-कही का अन्दाज़ शायद इसीलिए है। उन्हें एक ओर 'प्रभु' और अपने बीच पड़ गयी खाई का तीखा अहसास है साथ ही यह बोध भी कि 'पुल टूट गया है अकस्मात। मेरे सप्तर के बीच/सिर्फ एक काली/मुजंग सी नदी—जिस की बाढ़ में/सब कुछ टूट-टूट कर/बह रहा है।' एक ओर 'प्रभु' और दूसरी ओर 'सप्तर' और दोनों को जोड़ने वाले पुल को अपने में से गुजारने की—कोशिश ही शायद उन्हें कविता—की ओर मोड़ती है।

यह कोशिश न केवल बहुत दूर जाना है बल्कि रास्ता थोड़ा भी है और उलझनो-भटकावों से भरा भी जिस के पार जाने पर:

.. बहुत दूर. तुम्हे दीखेंगे
चोटियों से रेंगते कुछ शब्द
जो तुम्हारी आत्मा के
गुप्तचर होंगे।

कि ये अंधेरे समकालीन ससार के भी हैं और समकालीन काव्य-जगत में व्याप्त मतवादी संकीर्णता के भी और इसीलिए अवधेश का काव्य-संसार और भी सार्थक लगने लगता है । इसीलिए अवधेश की ये कविताएँ चीख कर समकालीन यथार्थ से जुड़े होने का आरोपण नहीं करती बल्कि उसे अपनी पूरी रचना-प्रक्रिया में फैला कर पाठक तक बिना किसी कृत्रिम मुद्रा के सम्प्रेषित करती हैं :

नोट कर लेने लायक नहीं थे : इतने बड़े नहीं

थे दुस्वप्न-लिख लेने लायक नहीं थे ।

छोटे-छोटे ही थे याद रखने लायक

दो पैसे-चार पैसे के लाला के उधार की तरह ।

या

एक साझी बात जो टोती के बीच अलाव-सी सुलगनी थी

नहीं सुलगी : धुँआ होती रही धुग्ध पाइन के फेफड़ों में ।

अवधेश के काव्य-शिल्प की सफलता इस बात में है कि इन कविताओं में वह अपने अलग से होने का अहसास बहुत कम करवाता है । वह चौंकाता नहीं, मुग्ध करता है जैसे हम एक भडकीले वातावरण में अचानक किसी की सादगी से मुग्ध हो जाएँ । यह कहना तो गलत होगा कि इन कविताओं में यह सादगी अनायास आ गई है बल्कि यहाँ रघुवीरसहाय की याद कर लेना बेहतर होगा कि 'सब से ज्यादा शिल्प वही होता है जहाँ वह बिस्कुल नहीं दिखाई देता' । अवधेश की भाषा और काव्य-मुद्रा अपने ससार का कोई बौद्धिक विस्लेषण करने की नहीं है । वे चीजों के माध्यम से किसी निष्कर्ष को प्रेषित नहीं करते—क्योंकि वे मूलतः 'मूड' या भाव-स्थिति के कवि हैं और इसलिए चीजों को भी एक भावस्थिति की तरह ग्रहण करते हैं । उम्मीद की जानी चाहिए कि वे अपनी कविता की ऐन्द्रिकता को बनाए रखते हुए भाव-स्थितियों से आगे अन्तर्दृष्टि की ओर भी उन्मुख होंगे । उन की काव्य-यात्रा की सहज दिशा भी शायद यही हो सकती है ।

भारतीय कला-दृष्टि की व्याख्या

भारतीय कला-दृष्टि की व्याख्या और विद्वलेपन के जितने भी प्रयास किये गये हैं वे सामान्यतः साहित्य और कला के क्षेत्रों से सम्बन्धित विद्वानों ने ही किये हैं। सौन्दर्यशास्त्र दर्शनशास्त्र की ही एक शाखा है, अतः इस पर दार्शनिक दृष्टि से विचार किया जाना भी स्वाभाविक होता; लेकिन दर्शन के क्षेत्र से सम्बन्धित बहुत कम विद्वानों ने भारतीय कला-चिन्तन को लेकर स्वतन्त्र विद्वलेपन का प्रयास किया है। ऐसी दशा में सुरेन्द्र चार्लिंगे और एम. हिरयन्ना जैसे दर्शनशास्त्रियों के प्रयासों का महत्त्व और भी बढ़ जाता है। एम. हिरयन्ना की पुस्तक 'आर्ट एक्सपीरियेंस' इस दिशा में किया गया महत्त्वपूर्ण अध्ययन है, लेकिन शायद मूलतः अंग्रेजी में लिखी होने और काफी समय से अनुपलब्ध रहने के कारण कला और साहित्य से सम्बन्धित चिन्तन में रुचि रखने वाले बहुत से लोग-खासकर नयी पीढ़ी के लेखक और पाठक-इस का पूरा लाभ नहीं उठा सके। इसलिए यह उम्मीद की जानी चाहिये कि इस पुस्तक का सघनकाशित हिन्दी अनुवाद 'कलानुभव' ऐसे पाठकों का ध्यान आकर्षित कर सकेगा जो कला-चिन्तन, विशेषतः भारतीय कला-चिन्तन में सामान्य रुचि भी लेते हैं।

हिरयन्ना की विशेषता यह है कि दर्शनशास्त्री होने बावजूद उन्होंने पाठक पर पारिभाषिक दायित्वों का बोझ डालने की बजाय बड़ी सहज भाषा में भारतीय दर्शन की प्रमुख प्रणालियों का सार प्रस्तुत करने हुए उस के और सौन्दर्य-चिन्तन के अन्तस्सूत्रों को उजागर किया है और कला-चिन्तन सम्बन्धी समस्याओं पर भारतीय कलादृष्टि से विचार किया है। भारतीय दर्शन के विकास का उत्प्रेषण करते हिरयन्ना ने उस की चरम उपलब्धि उपनिषदों के आरम्भ के मिथान्त को माना है। उन के अनुसार यह मिथान्त गमार् की अनेकता या विविधता में निहित एकता की खोज करता हुआ यह स्थापित करता है कि परम यथार्थ कोई बाहरी चीज नहीं, बल्कि मनुष्य के आन्तरिक अस्तित्व के समानरूप है। लेखक के अनुसार हम से यह निष्कर्ष निष्कर्ष है कि 'सामान्य तौर पर हम जिसे यथार्थ समझते हैं, वह स्वयं में अन्तिम यथार्थ

नहीं है, बल्कि वह अन्तिम यथार्थ का एक समरूप भर है'। भारतीय दर्शन के दूसरे महत्वपूर्ण केन्द्र-बिन्दु के रूप में वे जीवन-मुक्ति की धारणा का उल्लेख करते हैं। हिरयप्ता इन अवधारणाओं का सौन्दर्यशास्त्रीय प्रतिफलन ध्वनि और रस-सिद्धान्तों में देखते हैं जिन का उन के अनुसार भारतीय कला-दृष्टि में केन्द्रीय महत्त्व है। 'ध्वन्यालोक' में प्रतिपादित सिद्धान्त का सार यह है कि सम्प्रेषण का महत्व व्यक्त अर्थ का संकेत करने में नहीं बल्कि अव्यक्त अर्थ का संकेत करने वाले माध्यम के रूप में है। इस सिद्धान्त का तालमेल आत्मा के सिद्धान्त से बैठ जाता है क्योंकि 'जिस तरह अनुभव की क्षणिक वस्तुएँ स्वयं में यथार्थ नहीं हैं बल्कि वे यथार्थ की अछूरी अभिव्यक्ति हैं, उसी तरह शब्द और बाहरी अर्थ कविता के बाहरी रूप हैं। जब तक हम ऊपरी ढाँचे के भीतर तक नहीं पहुँचें तब तक कविता से चरम साक्षात्कार नहीं कर सकते। यह अव्यक्त अर्थ रसानुभूति है।' हिरयप्ता इस के बाद वेदान्त और सांख्य मतों के अनुसार इस को परिभाषित करने के सिद्धान्तों की व्याख्या करते हैं जिस के विस्तार में जाने का अवसर नहीं है, लेकिन यह इंगित करना अवश्य उपयोगी होगा कि वेदान्त और सांख्य दोनों ही कला का उद्देश्य तटस्थता की मनःस्थिति को उत्पन्न करना मानते हैं जिस में वैयक्तिकता का विस्मरण अनिवार्य है। यद्यपि दोनों मतों में एक बुनियादी अन्तर यह है कि "वेदान्त के अनुसार कला यथार्थ की ओर एक मार्ग के रूप में काम करती है जबकि सांख्य इसे 'यथार्थ से विचलन' कहता है। एक मत प्रकृति में जो सर्वोत्कृष्ट है उस का उद्घाटन करता है, दूसरा मत प्रकृति से भी अच्छा और कुछ निमित्त करने की चेष्टा करता है।"

कला की अन्तर्वस्तु क्या है? क्या कला का यथार्थ और कला से बाहर का यथार्थ एक ही है? कवि यथार्थ को ज्यों का त्यों प्रस्तुत करता है या किसी नयी वस्तु का आविष्कार करता है? इन प्रश्नों पर विचार करते हुए हिरयप्ता की मान्यता है कि भारतीय परम्परा में कवि को जीवन या प्रकृति का अनुकरण करने वाला ही नहीं माना गया है, वह कई नये तत्त्वों का आविष्कार करता है जो प्रकृति में पहले से नहीं हैं। अतः उसे सृष्टा कहा गया है। कवि या कलाकार कृति में जिस अर्थ की सृष्टि करता है वही कला की अन्तर्वस्तु है। हिरयप्ता का कहना है कि भारतीय कला-दृष्टि में इसीलिए यथार्थ पर नहीं, यथार्थ के आदर्शिकरण पर आग्रह किया गया है। लेकिन इस आदर्शिकरण के कारण कला में व्यक्त वस्तु असत्य नहीं हो जाती। यदि कला में व्यक्त वस्तु

असत्य है तो दर्शक की उस में रुचि नहीं रहेगी, जबकि यदि वह वास्तविक है तो दर्शक या पाठक उस में वह सौन्दर्यानुभूति नहीं कर पायेगा जो उस का अभिप्रेत है। हिरयन्ना के शब्दों में "कला में अभिव्यक्त वस्तुएँ एक ऐसा अद्वितीय रूप ग्रहण कर लेती हैं, जिस का वास्तविक अथवा अवास्तविक कह कर वर्णन नहीं किया जा सकता। संक्षेप में, हम उन के बारे में कोई तार्किक दृष्टि नहीं अपनाते। हम उन की यथार्थता या अवास्तविकता पर विश्वास या अविश्वास नहीं करते। हम केवल उन का आनन्द लेते हैं।" यह आनन्द ही कला की अन्तर्वस्तु है जिसे सौन्दर्यशास्त्र की शब्दावली में रसानुभव और दर्शन की भाषा में आत्मानन्द कहा गया है।

इस विवेचन के आधार पर कोई यह आरोप भी लगा सकता है कि इस प्रकार तो कला अनैतिक भी हो सकती है। दरअसल, कला और नैतिकता का सवाल एक अत्यन्त महत्वपूर्ण सवाल है जिस पर भिन्न-भिन्न दृष्टियों से विचार किया जाता रहा है और इस सवाल का विस्तार ही कलाकार के सामाजिक दायित्व और प्रतिबद्ध कला के सवाल को भी अपनी परिधि में ले लेता है। अगर कला पर कोई सामाजिक दायित्व न डाला जाये तो असामाजिक उद्देश्यों के लिए उस के प्रयोग पर आपत्ति का औचित्य क्या होगा? लेकिन कला के साथ सामाजिक दायित्व की अनिवार्यता को जोड़ देने पर कला की अन्तर्वस्तु सौन्दर्यानुभूति नहीं रहेगी और ऐसे में कला की अपनी स्वायत्तता की रक्षा नहीं की जा सकेगी। कला का प्रयोजन यदि सामाजिक दायित्व का निर्वाह है तो कला-मृष्टि और सामाजिक आन्दोलनों की प्रेरणा एक ही माननी होगी—जो कि वास्तव में नहीं होती—और कलात्मक उत्कृष्टता का मूल्यांकन भी तब इसी आधार पर करना होगा कि वह सामाजिक प्रयोजन की सिद्धि किम सीमा तक कर पाती है—वर्तक तब कला-कृति पर विचार की बजाय यह तब करना अधिक महत्वपूर्ण हो जायेगा कि वास्तविक सामाजिक प्रयोजन क्या है और किस विचारधारा या संगठन के माध्यम से उस की सिद्धि ठीक तरह से हो सकती है। और तब साहित्यकार की भूमिका भी क्या यही रह जायेगी कि वह अपनी विचारधारा या संगठन के साथ अपनी सर्वनात्मक सेखनी को जोड़ दे?

ये समस्याएँ बड़ी जटिल हैं जिन पर लेखको-कलाकारों और कला तथा नीति शास्त्र के पण्डितों के बीच काफी बहम होती रही है। अनन्त बहम के बाद नूतन इन पर न केवल एकमत नहीं विकसित हो पाया है, बल्कि विभिन्न दृष्टियों के मर्मर्षक याकायदा परस्पर विरोधी निबिरो में बँट गये लगने लगे हैं।

हिरयन्ना इन सब सवालो के विस्तार में तो नहीं जाते, लेकिन मूल भारतीय कला-दृष्टि—बल्कि भारतीय चिन्तन-परम्परा—के आधार पर इस समस्या की केन्द्रीय धुरी पर विचार करते हैं। यह केन्द्रीय धुरी है कला और नैतिकता का आपसी सम्बन्ध। हिरयन्ना की स्थापना है कि भारतीय परम्परा में कला और नैतिकता के बीच कोई द्वन्द्व है ही नहीं, बल्कि दोनों एक ही प्रयोजन की सिद्धि अलग-अलग रास्तों से करते हैं। उनकी मान्यता है कि 'कला और नैतिकता दोनों ही वस्तुओं की वर्तमान अवस्था के प्रति अपूर्णता के बोध से पैदा होती' है। दोनों ही प्रस्तुत यथार्थ को अछूरा और विकृत समझती हैं। अपनी प्रक्रिया और परिणाम में भी दोनों के उद्देश्य समान रहते हैं। वास्तविक नैतिकता भी सभी सम्भव है जब नैतिक कर्म किसी भी प्रकार की स्वार्थ-परायणता या अहंकार से मुक्त हो—तब नैतिक कर्म मानसिक सघर्ष और तनाव के स्थान पर आनन्द और उल्लास का अनुभव कराता है—वह 'सहज स्वतःस्फूर्त आनन्दमूलक' हो जाता है। हिरयन्ना की मान्यता है कि भारतीय दृष्टि के अनुसार कला को भी इसी निःस्वार्थ मनोवृत्ति को अर्जित करना होगा क्योंकि उस के बिना रसानुभूति सम्भव नहीं है। भारतीय कलाशास्त्र में यदि 'सहृदय' पाठक या दर्शक की धारणा पर बल दिया गया है तो इस का कारण यही है कि काव्यानुभव और काव्यास्वाद समकक्ष प्रक्रियाएँ हैं, और केवल कवि को ही नहीं उस के ग्राहक को भी निजी ससार से ऊपर उठना पड़ता है—उसके बिना न तो कवि आनन्द की मृष्टि कर सकता है और न पाठक उस का अनुभव कर पाता है। पाठक को कवि के समकक्ष रखने की यह भारतीय धारणा अद्वितीय है। हिरयन्ना कहते हैं कि इसलिए 'सर्वोच्च प्रकार की नैतिकता वही होती है जो आनन्दमूलक और स्वतःस्फूर्त हो और सर्वोच्च प्रकार की कला वह होती है जो स्वयं प्रकृति को ही अपने विषय के रूप में रूपान्तरित कर लेती है। जब ये अवस्थाएँ उपलब्ध हो जाती हैं तो कला और नैतिकता के बीच के सारे अन्तर मिट जाते हैं'—सिर्फ प्रक्रियागत अन्तर को छोड़कर। और जाहिर है कि इस प्रकार कला और नैतिकता दोनों के लिए एक आध्यात्मिक बुनियाद की आवश्यकता होती है। इसलिए प्रतिबद्धता और सामाजिक दायित्व के प्रश्न उस मुकाम पर व्यर्थ हो जाते हैं क्योंकि कला प्रकारान्तर से एक ऐसी सौन्दर्य-मूलक साधना हो जाती है जिस प्रकार राजनीति गान्धीजी जैसे लोगों के लिए एक आध्यात्मिक साधना कही जा सकती है। इस मूल दृष्टि के आधार पर इस तरह के अन्य सवालों को भी सही परिप्रेक्ष्य में रखकर समझा जा सकता है।

कविता कभी नहीं हारती

हिन्दी पाठकों के लिए विदेशी साहित्य की सीमा बहुत सकुचित रही है। एक ओर साम्यवादी समाजों के साहित्य के नाम पर उन्हें अधिकांशतः केवल रूसी साहित्य मिलता रहा है तो दूसरी ओर पश्चिमी लोकतान्त्रिक समाजों का प्रतिनिधित्व केवल एंग्लो-अमरीकी साहित्य करता रहा है। ऐसी स्थिति में अफ्रीका, लेटिन अमरीका और पश्चिमी तथा साम्यवादी यूरोप की विभिन्न भाषाओं का साहित्य अपनी भाषा में प्राप्त कर सकना हिन्दी पाठकों के लिए सम्भव नहीं था। आज भी इस स्थिति में विशेष परिवर्तन नहीं हुआ है लेकिन पिछले कुछ अर्धशताब्दी से हिन्दी के कुछ रचनाकारों का ध्यान इस ओर गया है। अज्ञेय, निर्मल वर्मा, रघुवीरसहाय आदि लेखकों ने यूगोस्लाविया, चेकोस्लोवाकिया, स्वीडन, जर्मनी तथा हंगरी जैसे देशों के आधुनिक साहित्य को हिन्दी में उपलब्ध करवाने में सार्थक कार्य किया है। युवा पीढ़ी के रचनाकारों में गिरधर राठी जैसे रचनाकार इस ओर निरन्तर सचेष्ट रहे हैं और इसी दृष्टि से उन के द्वारा अनूदित 'आधुनिक हंगरी कविताएँ' एक महत्वपूर्ण प्रयास है।

यदि गिरधर राठी ने कविताओं के अनुवाद के साथ-साथ इस पुस्तक में आधुनिक हंगरी कविता पर एक परिचयात्मक टिप्पणी भी जोड़ दी होती तो न केवल पाठकों की रुचि अधिक होती बल्कि हंगरी-कविता को समझने में भी उन को मदद मिलती क्योंकि वे उन परिस्थितियों से वाकिफ हो सकते जिन में आधुनिक हंगरी-काव्य-संवेदना का विकास सम्भव हुआ।

भूमिका की आवश्यकता इसलिए नहीं थी कि उन परिस्थितियों का परिचय मिल जाय जिन में इन कविताओं ने जन्म लिया क्योंकि इन कविताओं का स्वर उग के बिना भी गम्भीर होना है, यह आवश्यकता इसलिए थी कि यह समझ में आ सके कि किसी भी काल अथवा देश-विशेष की परिस्थिति जब कविता में डलनी है तो वह किन-किन सार्वभौमिक और सनातन हो जाती है और इसलिए किसी भी जाति की बुनियादी संवेदना उस के इतिहास में नहीं उम की

कविता में, उस की कला में रूपायित होती है। हंगारी जाति का पिछले पाँच सौ वर्षों का इतिहास निरन्तर यातना, अपमान और संघर्ष का इतिहास रहा है। मध्यकाल में तुर्कों और फिर आस्ट्रिया के प्रभुत्व ने हंगारी जाति की अस्मिता को कभी स्वीकृति नहीं दी। दोनों महायुद्धों के परिणाम उसे अनचाहे ही भोगने पड़े। महायुद्ध के बाद साम्यवादी शासन की स्थापना तो हुई लेकिन रूस का प्रभाव आस्ट्रियन प्रभुत्व से कम नहीं रहा। उन्नीसवीं सदी छप्पन में हंगरी ने अपने को इस प्रभाव से मुक्त करना चाहा तो उस का वही हथ हुआ जो बारह साल बाद चेकोस्लोवाकिया का हुआ था। जाहिर है कि इस सब का प्रभाव हंगारी कविता पर पड़ता—बल्कि यह कहना ज्यादा सही होगा कि हंगारी कविता ने अपनी यह लड़ाई अपनी ताकत पर लड़ी और यह प्रमाणित कर दिया कि कविता के द्वारा लड़ी गई लड़ाई किसी भी शास्त्र-युद्ध से अधिक सार्थक होती है क्योंकि शास्त्र तो हार सकते हैं पर कविता अपनी लड़ाई कभी नहीं हारती क्योंकि उसे किसी दूसरी कविता से लड़ना नहीं होता—उसे विरोधी परिस्थितियों के बीच अपने समाज की काव्य-संवेदना को, जो उस समाज की अस्मिता का ही एक रूप है, न केवल बचाये रखना बल्कि पुष्ट करते रहना होता है।

कुछ लोगों को यह सग्रह पढ़ कर निराशा हो सकती है—लेकिन उन्हीं लोगों को जो कविता में स्थूल ऐतिहासिकता या घटनाओं का सीधा प्रभाव ढूँढते हैं। जो जाति वास्तव में अपने अस्तित्व की लड़ाई सड़ रही हो वह अपनी कविता को भी कविता बनाये रखना सीख जाती है। उस का संघर्ष उस के अस्तित्व का संघर्ष होता है, इसलिए उस की कविता भी उस के अस्तित्व का एक हिस्सा हो जाती है, जैसे वह अपने अस्तित्व का किसी अन्य चीज के लिए उपयोग नहीं करना चाहती क्योंकि उसी को तो वह बचाये रखना चाहती है, उसी तरह वह अपनी कविता का भी काव्येतर उद्देश्यों के लिए उपयोग नहीं करना चाहती क्योंकि उस का बने रहना उस जाति की अस्मिता के संघर्ष का ही एक मोर्चा है। अंग्रेजी में हंगारी कविताओं के अनुवादों के एक सग्रह की भूमिका लिखते हुए मिर्कोस वाल्दा ने लिखा था कि जब कविता इतिहास की सेवा और अन्वयायी के खिलाफ संघर्ष में लग जाती है तो यह खतरा बना रहता है कि वह कला-रचना की बजाय उद्देशात्मकता का रास्ता अस्तित्वार कर ले लेकिन जो वास्तव में महान कवि थे उन्होंने इतिहास के इस बोझ का भी एक सार्वभौमिक मानवीय अनुभव में रूपान्तरण कर दिया—और इस रूपान्तरण

में भी उतनी ही तात्कालिकता थी जितनी इतिहास के बोझ में। राठी के अनुवादों का यह संग्रह इस कथन की पुष्टि करता है।

लॉयोश तॉमाशी की कविता “बटोही मल्लाह” जो इस संग्रह की आखिरी कविता है, हंगारी जाति के समूचे संपर्क का काव्यात्मक प्रतिनिधित्व करती है:

वीनस के मन्दिर से जंतून-पर्वत तक,
जीवन में कितने पक्ष, कैसे-कैसे पय टोहता फिरा हूँ मैं !
और सब पक्षों का बस एक ही नतीजा है:
जूतों पर धूल की पतें,
कनपटियों पर पाले की मार,
और परछाई इस कदर गाढ़ी
कि सूर्य भी छिपा न सके।

और सब पक्षों का बस एक ही नतीजा
कीचड़ में सने हुए पैर।
अब मेरे आगे नयी राह है जिस पर
चलने से रोक नहीं पायेगी कोई
ताकत या धूर्तता, रुकेंगे नहीं कदम

लासलो बेन्यामिन की कविता ‘मल्लाह’ का केन्द्रीय भाव भी कुछ इसी तरह के अनुभव को सम्प्रेषित करता है :

क्या हुबमनामे जवाब हैं गहरे सवालों के ?
तह-दर-तह दलीलों के लोंदे
दिल पर, दिमाग पर, सूझ, जज्बात पर !
बाकी बचता है कंकाल।
रोटी और बिस्तर चारा है उन का
जिस में फँस जाती है हमारी
कुछ कर गुजरने की हवस।
छोड़ की बेइन्तिहा मार, रह की कुतरते अल्फ़ाज—
और रफने की हवस टुकड़ा-टुकड़ा हो जाती है,
तेजाब की तरह वह छावा घाट जाती हैं।

अपगाद का यह स्वर हंगारी काव्य-अवेदना का केन्द्रीय भाव है लेकिन यह

अवसाद न तो व्यर्थता-बोध व आत्महत्या की ओर ले जाता है और न घबरा कर किसी कृत्रिम आशावाद की ओर। वह हमें अपने में गहरे ले जाता है कि हम फिर अपने बुनियादी स्रोत से जुड़े और ताकत ग्रहण करें। लौरिन्स सॉवो की कविता है 'उस एक के सपने' जिस में वह कहते हैं :

भीतर वह एक है जो बाहर हजार टुकड़ों में बँटा है !
 किसे पता है कि वह आदमी कहाँ निकल गया
 जिस ने जाल में मछली देरी थी
 पर फिर भी जाल साबुत था ?

हम में, हमारे भीतर, न फाँट है न चोहट्टी,
 कुछ भी निषिद्ध नहीं, हम हैं महज वह जो हम है
 हर एक अपना एकान्त, न घुरा न भला ।
 जा छुपो अपने ही भीतर गहराई में, क्योंकि वही
 महत् और मुक्त देखते हैं स्वप्न,
 तुम मानोगे
 यहाँ पसरा पड़ा है एक निर्वन्ध सागर
 इसलिए भटका था—देखूँ और परखूँ ।
 रोटी नहीं, रोटी से अधिक अब जरूरत है शब्द की ।
 एक माँ-सा, एक स्मृति-सा
 हमारे रक्त और आँसुओं के तीखे आस्वाद में लिपटा ।

दरअसल, इस तरह के अनुवादों से हम दूसरी भाषाओं की कविताओं का आस्वाद तो लेते ही हैं, हमारी अपनी भाषा की भाव-सम्पदा और अभिव्यक्ति-सामर्थ्य का भी विस्तार होता है जिस से हमारे सम्मुख नयी सज्जात्मक चुनौतियाँ प्रस्तुत होती हैं। और शायद यही बात रचनाकारों को अनुवाद-कर्म की सर्जनोत्प्रेरक आवश्यकता का अनुभव कराती है। अनुवाद और मूल में फर्क रहना अवश्यम्भावी है लेकिन राठी के ये अनुवाद अपने में एक स्वतन्त्र कविता की तरह लगते हैं क्योंकि इन के आस्वाद के लिए हमें अपनी भाषा के अलावा अन्य किन्हीं सन्दर्भों की आवश्यकता नहीं है। अनुवाद होते हुए भी भाषा में मूल-सी कसावट है जो राठी के स्वयं एक अच्छे कवि होने की वजह से ही सम्भव हुई है।



मन्दकिशोर आचार्य

- 31 अगस्त, 1945, को बीकानेर (राज.) में जन्म
- एम. ए. (इतिहास एवं अंग्रेजी साहित्य)
पी. एच. डी. (इतिहास)
- स्कूल में अध्यापन, पत्रकारिता और प्रौढ शिक्षण कर्म के बाद सम्प्रति रामपुरिया कॉलेज, बीकानेर में अध्यापन।
- 'एवरोमेस' साप्ताहिक में उप सम्पादन, 'नया प्रतीक' में सहसम्पादन, 'सप्ताहान्त' साप्ताहिक के सहयोग सम्पादन और काव्य-पत्रिका 'चित्ति' तथा साप्ताहिक 'अरुण' और 'मरुदीप' का सम्पादन। 'इतवारी पत्रिका', 'राजस्थान पत्रिका' तथा 'सिविरा पत्रिका' में लम्बे समय तक स्तम्भ-लेखन।
राज. साहित्य अकादमी द्वारा मीरा पुरस्कार से सम्मानित।
- अज्ञेय की काव्य-निरीक्षा (आलोचना)
कल्चरल पार्टिटी ऑफ द हिन्दूज (शोध)
जल है जहाँ (काव्य)
वह एक समुद्र था (काव्य)
कुछ कविनाएँ 'चौथा सप्ताह' म. अज्ञेय, में संकलित
आधुनिक विचार और शिक्षा (मुद्रणस्थ)
किसी और का सपना (नाटक-मुद्रणस्थ)
देहान्तर (नटरंग में प्रकाशित नाटक)
किमिदम् यक्षम् (नाटक-शीघ्र प्रकाश्य)
पाणलघर (नाटक-शीघ्र प्रकाश्य)
पालिटी इन दी मुक्तीनिसार (शोध-शीघ्र प्रकाश्य)